Maria Callas

WARNER CLASSICS

MARIA CALLAS

LIVE

REMASTERED LIVE RECORDINGS
1949 - 1964

Maria Callas in her dressing room preparing for a performance of Alceste *at the Teatro alla Scala, Milan, 1954*

CONTENTS

Page / Seite / Pagina

NABUCCO 13
PARSIFAL 23
I VESPRI SICILIANI 33
AIDA 43
ARMIDA 53
RIGOLETTO 63
NORMA 73
MACBETH 83
MEDEA 93
ALCESTE 103
LA VESTALE 113
ANDREA CHÉNIER 123
LA SONNAMBULA 133
LUCIA DI LAMMERMOOR 143
ANNA BOLENA 151
IFIGENIA IN TAURIDE 161
LA TRAVIATA 171
IL PIRATA 183
POLIUTO 193
TOSCA 203

MARIA CALLAS LIVE

Breathtaking in its range, Maria Callas's recorded legacy becomes all the more astonishing when we consider that her studio opera recordings were all made within the space of just over a decade: she recorded no fewer than 24 complete works between 1952 and 1960 (and most of them between 1953 and 1957). Soon after moving to Paris, she added *Carmen* and a second *Tosca* to the list, in 1964 and 1965 respectively. Her complete studio recordings, including a series of celebrated recital discs, all painstakingly remastered from the original tapes, were released in a luxury box set by Warner Classics in 2014.

These studio recordings are a central, even pre-eminent facet of her discography in that the finished product, requiring the shared vision of all the leading players involved (unlike live recordings), stands as a faithful reflection of their conception of the work in question at a particular moment in time. A recognition of their importance in no way undermines, however, the widespread belief that the art of this born tragedienne can only be fully understood by a parallel awareness of her work on stage in the opera house, with all the thrills and risk-taking that come with live performance, not to mention a certain level of freedom that Callas would not have granted herself in the studio, and that a conductor such as Tullio Serafin would never have accepted in any case. When, on the 20th anniversary of the singer's death in 1997, EMI began releasing the individual volumes of its *Maria Callas Edition*, it was taken as read that her most significant live recordings would be included. That venture continued until 2003, featuring a total of 15 historic performances and numerous recitals.

As we now commemorate the 40th anniversary of her death, we have an opportunity not only to expand and diversify the image we have of her stage career, but also, and more importantly, to travel back in time and fill a number of gaps in her recording history. Callas's professional life began in the early 1940s: her first leading role was that of Tosca (Athens, 1942) — were any radio recordings from that period, or of her 1944 *Fidelio*, to come to light (as has long been hoped), they would add untold riches to her discography. After two years in the wilderness in New York (1945–47), her international career took off at the Verona Arena in August 1947, when she was still only 23 years old.

Callas thought of herself in those days as a dramatic soprano, although she had been equally well trained in the Romantic bel canto repertoire, whose importance in her life would only increase as time went on. The fact is that the years of heavier roles are not truly reflected in her official discography. They predate her first complete opera recordings, made for EMI at Walter Legge's instigation with conductors such as Serafin and Victor de Sabata from late January 1953 onwards (we know just how much each year, each month even, counts in Callas's meteoric career). The key interest of some of the works being added to her live catalogue in this 2017 release — complementing the 1951 Mexico City *Aida* and the 1952 La Scala *Macbeth* incorporated at an earlier date — is, therefore, that they let us hear the previously little-known dramatic coloratura voice of the turn of the 1950s and the Wagnerian soprano of her disquieting Italian Kundry, as well as covering the period in which her repertoire began to take a more bel canto turn. This ranges from the extraordinary

Neapolitan *Nabucco* of 1949 (her earliest-known live recording of a complete opera), to the Florentine *Vespri siciliani* of 1951 which opened up the doors of La Scala, and to the most breathtaking display of vocal ornamentation ever heard, in Rossini's *opera seria Armida*. With the exception of Gilda in *Rigoletto*, she did not go on to make studio recordings of any of the roles newly included here. These, then, are our only opportunities to appreciate her incendiary incarnations of Abigaille, Elena and Armida, as well as her forays into the Classical and Neo-classical repertoire as Alceste and as Giulia in *La Vestale* — the latter role also marked the start of her collaboration at La Scala with Luchino Visconti. Callas's live work goes hand in hand with her studio work — they are the two complementary aspects of a unique and constantly revitalised approach to opera. The proof of this is to be heard in the multiple versions of *Norma*, *La traviata*, *Il trovatore*, *Medea*, *Lucia* and *Tosca* that music-lovers will be keen to get to know: they will be rewarded beyond their wildest dreams.

MICHEL ROUBINET

Translation: Susanna Howe

Each recording in this edition has been newly remastered, using the latest audio technology and the best available source material, by Studio Art et Son, one of the most renowned sound restoration studios in France (and indeed worldwide), in collaboration with Studio Circé (Paris). In particular, great care has been taken to assure the accuracy of the tape pitch, which has been corrected in various instances. As a result, Callas's voice is heard with a previously unattained authenticity and stunning presence. This means that, though the imperfections inherent in the vintage recordings of these live productions persist, the majority of the recordings in this collection can now be enjoyed with sound of unprecedented quality and fidelity.

MARIA CALLAS « DAL VIVO »

D'une portée vertigineuse, le legs discographique de Maria Callas est d'autant plus stupéfiant que ses gravures d'opéras en studio se firent en à peine une décennie : pas moins de vingt-quatre intégrales enregistrées entre 1952 et 1960 (mais la plupart dans les années 1953–1957), complétées à Paris, où elle venait de s'installer, de *Carmen* (1964) et d'une seconde *Tosca* (1965) — aux intégrales répondant de célèbres disques récitals. L'ensemble a fait l'objet en 2014, au terme d'une remasterisation exemplaire d'après les bandes mères, d'un nouveau et somptueux coffret Warner Classics.

L'importance de ces gravures de studio — fondamentales et même prioritaires dans la mesure où le résultat musical, nécessitant l'aval des principaux protagonistes (ce qui bien sûr n'est pas le cas des captations sur le vif), s'impose tel un juste reflet de leur conception de l'ouvrage à un moment précis — ne saurait toutefois contredire l'idée, largement partagée, que l'art de Maria Callas ne peut être pleinement appréhendé sans écouter en parallèle cette tragédienne — née dans le contexte du théâtre lui-même, avec la prise de risque et la fièvre scénique qui vont de pair, également une certaine liberté que Callas n'aurait voulu s'autoriser en studio, et qu'un Maestro Serafin n'aurait d'ailleurs pas acceptée. Lorsque pour commémorer le vingtième anniversaire de sa disparition, en 1997, EMI commença de publier son Édition Maria Callas en volumes séparés, la nécessité d'inclure les captations *dal vivo* les plus significatives de sa carrière s'imposa telle une évidence. L'aventure se poursuivit jusqu'en 2003, avec au total une quinzaine de représentations historiques mais aussi de nombreux récitals.

2017, année du quarantième anniversaire de sa mort, est l'occasion non seulement de prolonger et de diversifier le reflet de son parcours scénique, mais aussi et surtout de remonter le temps et de combler certains manques. Maria Callas devint professionnelle dès le début des années 1940 : son premier rôle marquant fut Tosca (Athènes, 1942) — la découverte tant espérée de bandes radiophoniques de cette époque, ainsi du *Fidelio* de 1944, serait un miraculeux enrichissement. Puis, après deux années de traversée du désert à New York (1945–1947), ce fut le début de sa carrière internationale, aux Arènes de Vérone en août 1947. Elle avait vingt-trois ans.

Callas se considérait alors tel un soprano dramatique, bien qu'également et solidement formée à ce *bel canto* romantique dont l'importance ne fera que croître. Le fait est que ces années héroïques, antérieures aux premières intégrales EMI réalisées à l'instigation de Walter Legge et sous la direction d'un Tullio Serafin ou d'un Victor de Sabata à partir de fin janvier 1953 (on sait combien chaque année, chaque mois compte dans le parcours fulgurant de la Callas), ne trouvent pas de véritable écho dans sa discographie officielle. L'intérêt de plusieurs des ouvrages ajoutés en 2017 à son catalogue *dal vivo* est notamment de faire entendre — complétant l'*Aida* mexicaine de 1951 ou le *Macbeth* scaligère de 1952 précédemment intégrés — cette voix inouïe de « soprano dramatique d'agilité » au tournant des années 1950, soprano également wagnérien à travers sa troublante Kundry italienne, mais aussi l'amorce de la réorientation belcantiste de son répertoire : de l'extraordinaire *Nabucco* napolitain de 1949 (son intégrale sur le vif la plus ancienne connue), aux

Vêpres siciliennes de 1951, qui de Florence lui ouvrirent les portes de la Scala, et à la plus étourdissante démonstration de chant orné qui soit : *Armida*, *opera seria* de Rossini. Hormis Gilda de *Rigoletto*, aucun des rôles illustrés par le présent élargissement ne fit ensuite l'objet d'une gravure de studio. Ces captations sont donc l'unique occasion d'apprécier ses incendiaires Abigaïlle, Elena ou Armida, également son Alceste et sa Giulia de *La Vestale*, illustration du versant classique et néoclassique de son répertoire — reflet, pour la seconde, du début de sa collaboration à la Scala avec Luchino Visconti. Callas sur scène est l'indispensable corollaire de Callas en studio, soit les deux aspects complémentaires d'une approche du théâtre musical à jamais unique et alors en constant ressourcement. En témoignent les multiples *Norma*, *Traviata*, *Trovatore*, *Medea*, *Lucia* ou *Tosca* que l'amateur passionné aura à cœur de connaître : il en sera récompensé au-delà de l'imaginable.

MICHEL ROUBINET

Chacun des enregistrements de cette édition a été remasterisé par le Studio Art et Son, l'un des studios de restauration sonore les plus réputés en France et dans le monde, en collaboration avec le Studio Circé (Paris), en faisant appel à la technologie la plus récente et aux meilleures sources disponibles. On a en particulier pris grand soin à l'exactitude du « Pitch », c'est-à-dire de la hauteur globale du son induit par la vitesse de défilement des bandes, qu'il a fallu corriger dans de nombreux cas. La voix de Callas est ainsi restituée avec une authenticité et une présence inédites. Ce qui veut dire que, bien que les imperfections liées aux captations parfois précaires de ces représentations demeurent, la plupart des enregistrements réunis ici sont présentés avec une qualité sonore et une fidélité sans précédent.

MARIA CALLAS LIVE

Maria Callas' überwältigendes Schallplattenvermächtnis wirkt umso beeindruckender, wenn man sich vergegenwärtigt, dass ihre Opernaufnahmen im Studio innerhalb von nur knapp zehn Jahren entstanden: Zwischen 1952 und 1960 verwirklichte die Sopranistin nicht weniger als 24 Aufnahmen (den Großteil davon zwischen 1953 und 1957), und später *Carmen* (1964) und eine zweite *Tosca* (1965) in ihrer neuen Heimat Paris. All diese Einspielungen wurden 2014 zusammen mit einigen berühmten Rezitalschallplatten aufwendig von den Originalbändern remastert und als hochkarätiges Box-Set neu bei Warner Classics veröffentlicht.

Die große Bedeutung dieser Studioaufnahmen — die maßgeblich sind, weil das musikalische Endergebnis (anders als bei Liveaufnahmen) vom Zuspruch sämtlicher Hauptbeteiligten abhängt und genau wiedergibt, welche Vorstellungen diese zu einer bestimmten Zeit von der Interpretation des Werks haben — widerspricht dabei nicht der vorherrschenden Auffassung, dass die Kunst der Callas nur in ihrem vollständigen Ausmaß erfasst werden kann, wenn man sie gleichzeitig als Schauspielerin im ureigenen Kontext der Bühnenaufführung mit all ihren Risiken und der Aufregung, aber auch den gewissen Freiheiten erlebt, die die Sängerin sich im Studio nicht herausnahm und die Maestro Serafin — nebenbei bemerkt — auch nicht hätte durchgehen lassen. Als EMI anlässlich ihres 20. Todestages im Jahr 1997 die erste Ausgabe der mehrteiligen *Maria Callas Edition* veröffentlichte, hielt man es für selbstverständlich, dass ihre bedeutendsten Liveaufnahmen enthalten sein würden. Die Reihe wurde bis 2003 mit insgesamt 15 geschichtsträchtigen Darbietungen sowie zahlreichen Rezitalen fortgesetzt.

Ihr 40. Todestag im Jahr 2017 soll nun Anlass geben, nicht nur ein umfassenderes und breiter gefächertes Bild ihrer Opernkarriere entstehen zu lassen, sondern vor allem in die Vergangenheit zurückzureisen und bestimmte Lücken zu füllen. Maria Callas' Werdegang nahm Anfang der 40er Jahre seinen Lauf. 1942 sang sie in Athen ihre erste große Rolle: Tosca — sollten jemals Radioaufzeichnungen von damals auftauchen, beispielsweise *Fidelio* von 1944, wäre das ein ersehntes Wunder und eine große Bereicherung für ihre Diskografie. Nach zwei Jahren der beruflichen Flaute in New York begann 1947 mit dem Debüt in der Arena von Verona der Siegeszug der Sopranistin auf der internationalen Bühne. Damals war sie 23 Jahre alt.

Maria Callas betrachtete sich damals selbst als dramatischer Sopran, obwohl sie ebenso solide im romantischen Belcanto ausgebildet war, der aus ihrer späteren Karriere nicht wegzudenken ist. Tatsache ist, dass diese „dramatischen" Jahre vor den ersten Aufnahmen bei EMI, die ab Ende Januar 1953 auf Walter Legges Initiative hin unter der Leitung von Tullio Serafin oder Victor Sabata entstanden (in Maria Callas' steiler Karriere zählte bekanntlich jeder einzelne Monat) in ihrer offiziellen Diskografie nicht ordentlich repräsentiert sind. Die Werke, die 2017 zusätzlich zu *Aida* in Mexico City (1951) und *Macbeth* an der Scala (1952) dem Verzeichnis ihrer Liveaufnahmen hinzugefügt werden, sind also etwas ganz Besonderes. Sie bringen die Stimme zur Geltung, die an der Schwelle zu den 50er Jahren unvergleichliche dramatische

Koloraturen und zugleich Wagner-Sopranrollen wie Callas' ehrfurchtgebietende (italienische) Kundry meisterte, und zeigen darüber hinaus den Beginn ihrer Neuausrichtung auf das Belcanto-Repertoire: Angefangen bei ihrer außergewöhnlichen Interpretation von *Nabucco* in Neapel 1949 (ihre älteste bekannte Liveaufnahme einer vollständigen Oper) über ihre Darbietung von *I vespri siciliani* in Florenz 1951, die ihre Eintrittskarte für die Scala war, bis hin zu ihren atemberaubenden gesanglichen Verzierungen in Rossinis *opera seria Armida*. Bis auf die Rolle der Gilda aus *Rigoletto* nahm Maria Callas keine der neuen Rollen, die in der vorliegenden Edition vertreten sind, später je im Studio auf. Ihre leidenschaftliche Abigaille, Elena und Armida oder auch ihre Alceste sowie ihre Giulia aus *La Vestale*, die den klassischen und neoklassischen Aspekt ihres Repertoires repräsentieren (die letztgenannte Rolle kennzeichnet zudem den Beginn ihrer Partnerschaft mit Luchino Visconti an der Scala), können daher nur anhand dieser Liveaufnahmen erlebt werden. Maria Callas' Darbietungen auf der Bühne und im Studio bedingen einander; sie stehen für zwei komplementäre Aspekte ihrer einzigartigen und immer wieder neuen Herangehensweise an den Operngesang. Davon zeugen ihre verschiedenen *Normas, Traviatas*, *Trovatores*, *Lucias* oder *Toscas*, die alle Liebhaber sicher entdecken möchten: Sie werden mit etwas belohnt werden, das ihre Vorstellungskraft übersteigt.

MICHEL ROUBINET
Übersetzung: Stefanie Schlatt

Jede Aufnahme in dieser Edition wurde durch das weltweit renommierte französische Remastering-Studio Art et Son in Zusammenarbeit mit dem Pariser Studio Circé aufs Sorgfältigste neu remastert: unter Verwendung des besten verfügbaren Quellenmaterials und mithilfe modernster Technologien. Ganz besonders wurde auf den « Pitch », die korrekte Tonhöhe beim Abspielen der Bänder geachtet, die in etlichen Fällen justiert werden musste — mit dem Ergebnis, dass die Stimme der Callas hier in bislang unerreichter Authentizität und atemberaubender Präsenz erklingt. Trotz nach wie vor bestehender klanglicher Mängel aufgrund problematischer Aufnahmebedingungen sind diese historischen Live-Mitschnitte nun in bisher nie gehörter Klangqualität und Klangtreue zu erleben.

MARIA CALLAS DAL VIVO

Maria Callas ha lasciato un'eredità discografica di portata vertiginosa, soprattutto tenendo conto che le incisioni di opere complete in studio furono realizzate in un decennio appena: tra il 1952 e il 1960 furono registrate ben ventiquattro versioni integrali (la maggior parte negli anni dal 1953 al 1957). Ad esse si aggiunsero a Parigi, dove la cantante si era appena trasferita, *Carmen* (1964) e una seconda *Tosca* (1965), oltre alle celebri registrazioni dei suoi recital. Nel 2014, al termine di un'esemplare opera di rimasterizzazione dei nastri matrice, tutto questo materiale è stato riunito in un nuovo cofanetto di lusso Warner Classics.

Le incisioni in studio sono fondamentali e occupano una posizione prioritaria in quanto il risultato musicale, che richiede l'avallo dei protagonisti principali (e questo non è ovviamente il caso delle registrazioni dal vivo), s'impone come giusto riflesso della loro concezione dell'opera in un momento ben preciso. Questo non contraddice comunque l'idea, largamente condivisa, che non si può afferrare completamente l'arte di Maria Callas escludendo l'ascolto parallelo dell'attrice tragica, che si esprime nel contesto teatrale contemporaneamente attraverso l'assunzione del rischio e la febbre delle scene; da tutto ciò però scaturisce anche una libertà che la Callas non si sarebbe concessa nello studio, e che il Maestro Serafin non avrebbe d'altronde accettato. Quando, per commemorare il ventesimo anniversario della sua scomparsa, nel 1997, la EMI avviò la pubblicazione dell'*Edizione Maria Callas* in volumi separati, fu ovvia la necessità di includere le più significative registrazioni dal vivo della sua carriera. Il processo proseguì fino al 2003 e riunì complessivamente una quindicina di rappresentazioni storiche, ma anche numerosi recital.

Il 2017, quarantesimo anniversario della morte dell'artista, offre l'occasione non solo di prolungare e diversificare il riflesso del suo percorso teatrale, ma anche e soprattutto di andare a ritroso nel tempo per colmare determinate lacune. La carriera professionale di Maria Callas risale all'inizio degli anni 40; il primo ruolo importante fu Tosca ad Atene nel 1942. (La tanto sperata scoperta di nastri radiofonici dell'epoca e del *Fidelio* del 1944, sarebbe un arricchimento miracoloso.) Poi, dopo due anni di vuoto a New York (1945–47), l'agosto del 1947 segnava l'avvio della carriera internazionale all'Arena di Verona. La cantante aveva ventitré anni.

Maria Callas si considerava all'epoca un soprano drammatico, ma aveva alle spalle anche una solida formazione nel belcanto romantico, che sarebbe diventata sempre più importante. In realtà nella discografia ufficiale non è possibile identificare un vero riscontro relativamente agli anni eroici anteriori alle prime registrazioni integrali EMI realizzate su suggerimento di Walter Legge e sotto la direzione di Tullio Serafin o di Victor de Sabata a partire dalla fine di gennaio 1953 (si sa quanto conta ogni anno, ogni mese nel percorso folgorante della Callas). Molte delle opere aggiunte nel 2017 al catalogo dal vivo puntano principalmente a mettere in risalto, insieme all'*Aida* di Città del Messico nel 1951 o al *Macbeth* scaligero del 1952 precedentemente inclusi, la voce inaudita del soprano drammatico d'agilità negli anni 50, e quella del soprano wagneriano attraverso la conturbante Kundry italiana. Sono inclusi però anche i primi

passi del nuovo orientamento belcantistico abbracciato nel repertorio, dallo straordinario *Nabucco* napoletano del 1949 (la prima registrazione integrale dal vivo nota), ai *Vespri siciliani* de 1951, che da Firenze aprirono alla cantante le porte della Scala, fino alla più abbagliante dimostrazione di canto ornato in assoluto nell'opera seria di Rossini, *Armida*. Fatta eccezione per Gilda del *Rigoletto*, nessuno dei ruoli illustrati dal presente materiale ampliato fu oggetto di un'incisione in studio. Queste registrazioni rappresentano quindi l'unica occasione per apprezzare le sue conturbanti Abigaille, Elena o Armida, Alceste e Giulia de *La vestale*, che illustrano l'aspetto classico e neoclassico del suo repertorio (la seconda segnò tra l'altro l'inizio della collaborazione con Luchino Visconti alla Scala). Le registrazioni teatrali sono un corollario indispensabile di quelle in studio: i due aspetti complementari di un approccio sempre unico al teatro musicale, che fa sempre ritorno alle origini. Lo testimoniano le registrazioni diverse di *Norma*, *Traviata*, *Trovatore*, *Medea*, *Lucia* o *Tosca*, veri must per gli appassionati, che saranno ricompensati con un'esperienza al di là dell'immaginabile.

MICHEL ROUBINET

Traduzione: Manuela Guastella

Ogni incisione di questa edizione è stata oggetto di una nuova rimasterizzazione, utilizzando la tecnologia audio più recente, a cura di Studio Art et Son, uno degli studi considerati tra i più rinomati in Francia e nel mondo nel restauro del suono, in collaborazione con Studio Circé di Parigi. In particolare è stata riservata la massima attenzione nel garantire la correttezza del "Pitch", ossia l'altezza globale del suono risultante dalla velocità di riproduzione dei nastri, che è stato rettificato in molti casi. La voce di Maria Callas acquista in tal modo un'autenticità mai raggiunta in precedenza, in quanto può essere ascoltata come suonava in teatro o nelle sale da concerto con una fedeltà senza pari ed in tutta la sua eccezionale presenza. Così, nonostante il permanere delle imperfezioni legate alla natura precaria delle registrazioni originali delle rappresentazioni dal vivo, la maggioranza delle registrazioni presenti in questa collezione può essere ora ascoltata e apprezzata con un suono di qualità ed esattezza senza precedenti.

NABUCCO

One of the main points of interest in this exceptional version of *Nabucco*, other than its being the only recorded evidence of Maria Callas in this Verdi opera, is that it enables us to travel back in time and hear her voice as it was at the start of her "second career", on the Italian and then the world stage.

Although Callas retired early (*Tosca*, 5 July 1965, Covent Garden), her "first career", in Greece, had taken off when she was still very young. We can trace the start of her professional life back to 20 June 1940, the date of her earliest (one-off) contract with the National Theatre in Athens — on 21 October she took part in a production of *The Merchant of Venice*, performing the songs from Humperdinck's incidental music to the play — her student years of course also included numerous performances at the National Conservatory (where she studied with Maria Trivella), then at the Athens Conservatory (where she was taught by Elvira de Hidalgo), in which she sang arias and played two leading roles (Santuzza in *Cavalleria rusticana*, and the title role in *Suor Angelica*). Her first professional stage role was that of Beatrice in Suppé's *Boccaccio*, in February 1941, while her first lead came in August the following year, when she played Tosca — she was 18 and starred in both casts, singing in Greek (as in all her other Athenian roles) and in Italian. She garnered considerable success in the role, as she did in that of Leonora in *Fidelio* in 1944. When she left Greece a year later (having come to the country in 1937), Callas had seven principal roles under her belt, and had given 56 performances, as well as numerous concerts and recitals. Sadly, no recordings from the war years have ever surfaced, although several performances by Maria[nna] Kalogeropoulou, as she was known in Greece, were broadcast, *Fidelio* almost certainly among them: one of the eleven performances the 20-year-old soprano gave in the opera may have been broadcast (and recorded?) by the German radio station in Athens.

On her return to New York, she had to endure something of a wilderness period, interrupted in late 1946 by a doomed project to stage *Turandot* in Chicago (Callas is thought to have recorded a set of 78s of the opera as a practice tool, but if she did, they were presumably seized as part of the lawsuit she faced in 1955 — a painful business). Finally, Giovanni Zenatello, artistic director of the Verona Arena, offered her the opportunity to cross the Atlantic again and appear in Ponchielli's *La Gioconda*, whose title role she had studied with Hidalgo in the early 1940s. She made her debut in Verona on 2 August 1947, giving five successful performances, but with no immediate prospects thereafter. Tullio Serafin (1878–1968), who had conducted her in *La Gioconda*, began working on Isolde with her, in Italian, because foreign-language operas were still generally sung in translation in Italy at this time. Her debut in the role (30 December 1947, La Fenice, Venice) was followed in early 1948 by *Turandot* (Venice, Udine, Rome, Verona, Genoa), a reprise of *Tristan* (Genoa) and her first Verdian role: Leonora in *La forza del destino* (Trieste). The end of the year saw her appear in *Aida* (Turin, Rovigo), and in *Norma* (Florence), with Serafin, by then a revered mentor.

In early 1949, Callas was back in Wagner mode — as Brünnhilde in an Italian-language *Die Walkyrie* (Serafin, La Fenice). Then she achieved the unthinkable. A production of *I puritani* was scheduled to open three days after the last performance of *Die Walkyrie*. Its Elvira, Margherita

Carosio, fell ill and Serafin asked Callas to learn the role and stand in: Brünnhilde by night, Bellini rehearsals by day — her performances as Elvira propelled her to fame. Further appearances in *Die Walkyrie* (Palermo) and *Turandot* (her debut at the Teatro San Carlo in Naples) followed, before one last Wagner role, in Rome: Kundry in *Parsifal* (which she sang again in 1950 on Italian Radio, a recording included in the present edition). The night before her last appearance in *Parsifal*, Callas gave a recital in Turin whose programme is echoed in her first official recording: the *Liebestod* from *Tristan*, "Casta Diva" (and cabaletta) from *Norma*, Elvira's mad scene (*I puritani*) — only "O cieli azzurri" from *Aida* would not feature on the Cetra 78s that stand as the first studio-recorded evidence of Callas's voice (8–10 November 1949). Callas expert John Ardoin (1935–2001) never gave up hope that the radio tapes of *Turandot* at La Fenice, *Tristan* in Genoa, or even the Turin recital might resurface. So far, they have failed to do so. In the meantime some superb excerpts from *Norma* (and a fragment from *Turandot*) at the Teatro Colón in Buenos Aires (May–June 1949) have appeared, and are currently the earliest-known Callas recordings.

On 29 July 1952, the soprano signed a contract with EMI, making her first recordings for the label in early 1953: *Lucia di Lammermoor* (February), *I puritani* (March), and so on. At this time, Callas was leaving behind the heroic roles of her early years in Italy to focus more on the Romantic bel canto repertoire, which had an impact not on her voice but on the way she used it. This of course underlines the importance of the radio recordings she made between late 1949 and spring 1953 (a wonderful *Medea* from Florence, conducted by Vittorio Gui), in which we can hear her at the height of her vocal powers, as well as in certain roles that she never sang again (including that of Abigaille), in the pre-EMI years. Three great years — and a considerable length of time on the Callas scale.

This breathtaking version of *Nabucco* from Naples is a prime example: the earliest of her live complete opera recordings, made five weeks after she set down the Cetra 78s. Although the listener has the sense of discovering a voice, the triumph this role represented for the barely 26-year-old Callas is of course the result of the experience gained over the course of a career that had begun almost a decade earlier. There is both a biting fieriness and a haunting lyricism to her voice, which also displays a striking quality of freedom as, caught up in the excitement of live performance, she runs every risk, supported by an equally incisive and flamboyant Gui. Listen, for example, to the start of Act II and the main scene for Abigaille — that dark Verdian figure, the equally maleficent counterpart to his Lady Macbeth — with the famous and death-defying two-octave drop (from high C to middle C) in the recitative, followed by a "suddenly" bel canto-style aria, resonant and infinitely flexible, which she supports with perfect breath control and vocal colouring, before the triumphal explosion of her cabaletta. The same sense of jubilation underpins the electrifying third-act confrontation between Nabucco and Abigaille which Callas, with virtuosity of unbelievable ease, crowns with a devastating high E flat.

MICHEL ROUBINET
Translation: Susannah Howe

L'un des intérêts majeurs de cette exceptionnelle captation de *Nabucco*, outre qu'il s'agit de l'unique témoignage de Maria Callas dans cet opéra de Verdi, est de permettre une remontée partielle du temps, à la découverte de sa voix telle qu'elle était au début de sa « seconde carrière », italienne puis internationale.

S'il est vrai que Callas se retira jeune encore (*Tosca*, 5 juillet 1965, Covent Garden), sa « première carrière », grecque, avait commencé tôt. Sans même parler des nombreux concerts au Conservatoire National (classe de Maria Trivella) puis au Conservatoire d'Athènes (classe d'Elvira de Hidalgo), ne chantant que des airs et deux rôles de *prima donna* (Santuzza de *Cavalleria rusticana*, rôle-titre de *Suor Angelica*), on peut faire remonter ses débuts professionnels au 20 juin 1940, date de son plus ancien contrat (ponctuel) avec le Théâtre National — le 21 octobre, elle chante des mélodies de Humperdinck accompagnant *Le Marchand de Venise* de Shakespeare. Première prestation scénique professionnelle : Beatrice dans *Boccaccio* de Suppé, en février 1941 ; premier grand rôle : Tosca, en août 1942 — elle a dix-huit ans et appartient aux deux distributions, chantant en grec (comme tous ses autres rôles athéniens) et en italien. Son succès en Tosca est considérable, de même qu'en Leonore de *Fidelio* de Beethoven, en 1944. Lorsqu'en 1945 Callas quitte la Grèce (elle y est arrivée en 1937) pour rentrer aux États-Unis, elle a à son actif sept rôles principaux, cinquante-six représentations, nombre de concerts et récitals. Aucun témoignage sonore de ces temps de guerre n'a malheureusement refait surface, bien que plusieurs prestations de Maria[nna] Kaloyeropoulou, ainsi qu'elle se nommait dans son pays d'origine, aient été radiodiffusées, dont sans doute *Fidelio* : l'une des onze représentations chantées par la soprano de vingt ans pourrait avoir été retransmise par la radio allemande d'Athènes (et enregistrée ?).

S'ensuivit une traversée du désert à New York, entrecoupée, fin 1946, d'un projet mort-né de *Turandot* à Chicago (Callas aurait gravé, comme outil de travail, des disques 78 tours, sans doute mis sous séquestre lors d'un procès en 1955 — une sombre affaire), jusqu'à ce que le directeur artistique du Festival des Arènes de Vérone, Giovanni Zenatello, lui propose de retraverser l'Atlantique pour *La Gioconda* de Ponchielli, dont elle avait travaillé le rôle-titre avec Hidalgo à l'orée des années 1940. Elle débute à Vérone le 2 août 1947 ; cinq représentations, un beau succès, sans suite immédiate. Tullio Serafin (1878–1968), qui dirigeait cette *Gioconda*, lui fait travailler Isolde, en italien comme le veut l'usage du temps. À sa prise de rôle (Fenice de Venise, 30 décembre) font suite, début 1948, *Turandot* (Venise, Udine, Rome, Vérone, Gênes), une reprise de *Tristano e Isotta* (Gênes) et son premier Verdi : Leonora de *La forza del destino* (Trieste). S'y ajoutent, fin 1948, *Aida* (Turin, Rovigo), mais aussi *Norma* (Florence), avec Serafin, devenu son maître révéré.

Début 1949, Callas reste wagnérienne : elle est Brünnhilde dans *La Valchiria* (Serafin, Fenice). Se produit alors l'impensable, qui va propulser Callas, phénomène vocal. Trois jours après l'ultime *Walkyrie* doit débuter une production de *I puritani*. Margherita Carosio tombe malade, Serafin demande à Callas d'apprendre le rôle et de la remplacer : Brünnhilde, en soirée, répète Bellini, en journée. Nouvelles *Walkyrie* (Palerme) et *Turandot* (première apparition au San Carlo de Naples), avant un dernier Wagner, à Rome : Kundry de *Parsifal* (qu'elle rechante en 1950 à la RAI, captation intégrée à ce coffret).

La veille de l'ultime *Parsifal*, Callas donne en concert à Turin le programme qui sera celui de sa première gravure officielle : Mort d'Isolde, *Casta Diva* (et cabalette) de Norma, folie d'Elvira (*I puritani*) — seul l'air d'*Aida* « *O cieli azzurri* » ne figurera pas sur les 78 tours Cetra. C'est le premier témoignage en studio de la voix de la Callas : 8–10 novembre 1949. Insigne connaisseur de son parcours, John Ardoin (1935–2001) ne désespérait pas de voir resurgir des bandes radiophoniques de *Turandot* à la Fenice ou de *Tristan* à Gênes, et même du concert turinois. En vain, pour le moment. Entre-temps sont apparus de superbes extraits de *Norma* (et un fragment de *Turandot*) au Teatro Colón de Buenos Aires (mai–juin 1949), devenus les enregistrements connus les plus anciens de la Callas.

Le 29 juillet 1952, Callas signe un contrat avec EMI, concrétisé début 1953 : *Lucia di Lammermoor* (février), *I puritani* (mars)… À l'époque, son orientation plus intense vers le *bel canto* romantique, Callas délaissant les rôles héroïques de ses débuts italiens, impacte non pas sa voix mais l'usage qu'elle en fait. C'est dire l'importance des captations radiophoniques de 1949 jusqu'au printemps 1953 (fantastique *Medea* de Florence, Callas retrouvant Vittorio Gui) : on y entend la soprano à l'apogée de ses moyens vocaux, et dans certains rôles qu'elle ne chantera plus (ainsi d'Abigaille), dans ces années qui précèdent les gravures EMI. Trois grandes années — à l'échelle Callas, c'est considérable.

En témoigne cet incandescent *Nabucco* napolitain : captation *dal vivo* intégrale la plus ancienne de l'art de la Callas, cinq semaines après les gravures Cetra. Si l'auditeur a le sentiment de découvrir une voix, le triomphe de celle qui vient d'avoir vingt-six ans n'en repose pas moins sur une carrière commencée presque une décennie plus tôt. D'une percutante et cinglante fulgurance doublée d'un lyrisme envoûtant, la voix se révèle libre et impressionnante, prenant tous les risques dans la fièvre du théâtre, avec le soutien d'un Gui tout aussi incisif et flamboyant. Ainsi au début de l'Acte II, dans la grande scène d'Abigaille — figure verdienne noire, sœur maléfique de sa Lady Macbeth —, la fameuse et meurtrière chute *liée* de deux octaves (du contre-*ut* à l'*ut* grave), suivie d'un air « brusquement » belcantiste, vibrant et d'une infinie souplesse, arc-bouté sur un souffle et une coloration intenses, avant l'ivresse du triomphe dans la cabalette. Une même jubilation sous-tend l'électrisante confrontation Nabucco–Abigaille de l'Acte III, que Callas, virtuose d'une folle aisance, couronne d'un fulgurant contre-*mi* bémol.

MICHEL ROUBINET

Diese außergewöhnliche Aufnahme von *Nabucco* ist aus zwei Gründen besonders reizvoll: Zum einen ist sie das einzige Zeugnis eines Auftritts von Maria Callas in dieser Verdi-Oper, zum anderen versetzt sie uns in die Anfangszeit ihrer „zweiten Karriere" in Italien und auf der internationalen Bühne zurück, sodass wir ihre Stimme von damals erleben können.

Maria Callas mag sich recht jung aus der Opernwelt zurückgezogen haben (ihren letzten Auftritt hatte sie 1965 als Tosca in Covent Garden), doch ihre „erste Karriere" in Griechenland hatte dementsprechend früh begonnen. Lässt man die zahlreichen Konzerte am nationalen Konservatorium (wo sie von Maria Trivella unterrichtet wurde) und am Konservatorium von Athen (unter ihrer

Lehrerin Elvira de Hidalgo) außen vor, bei denen sie mehrere Arien und zwei Hauptrollen sang (Santuzza aus *Cavalleria rusticana* sowie die Titelrolle von *Suor Angelica*), kann der Beginn ihrer Gesangskarriere auf den 20. Juni 1940 datiert werden. An diesem Tag erhielt sie ihren ersten Vertrag mit dem Nationaltheater: Ein einmaliges Engagement für die Darbietung von Humperdincks Begleitmusik zu Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* am 21. Oktober.

Ihren ersten professionellen Opernauftritt hatte Maria Callas im Februar 1941 als Beatrice in Suppés *Boccaccio*; ihre erste große Rolle war die der Tosca im August 1942 — damals war sie 18 Jahre alt und sang in zwei verschiedenen Ensembles, auf Griechisch (wie auch alle ihre anderen Opernrollen in Athen) und auf Italienisch. Als Tosca war sie überaus erfolgreich, ebenso wie 1944 in der Rolle der Leonore aus Beethovens *Fidelio*. Als die Callas 1945 Griechenland nach acht Jahren verließ, um in die Vereinigten Staaten zu gehen, konnte sie bereits sieben Hauptrollen, 56 Aufführungen sowie zahlreiche Konzerte und Rezitale für sich verbuchen. Leider sind keine Tondokumente aus jener Zeit während des Krieges wieder aufgetaucht, obwohl mehrere Auftritte von Maria[nna] Kalogeropoulou — unter diesem Namen war Maria Callas in Griechenland bekannt — im Radio gesendet wurden. Wahrscheinlich strahlte der deutsche Sender in Athen einen der elf Auftritte der 20-jährigen Sopranistin in *Fidelio* aus (und zeichnete diesen möglicherweise auch auf).

Danach ging Maria Callas zurück nach New York, wo sie eine berufliche Flaute erlebte, die Ende 1946 von einem zum Scheitern verurteilten *Turandot*-Projekt in Chicago unterbrochen wurde (zu Probezwecken hatte die Sängerin einige 78er-Schallplatten aufgenommen, die wahrscheinlich 1955 im Rahmen eines Gerichtsverfahrens beschlagnahmt wurden — eine düstere Angelegenheit). Schließlich bot ihr Giovanni Zenatello, der künstlerische Leiter des Opernfestivals der Arena di Verona, an, auf die andere Seite des Atlantiks zurückzukehren, um in einer Inszenierung von Ponchiellis Oper *La Gioconda* die Hauptrolle zu singen, die sie zu Beginn der 40er Jahre mit Hidalgo einstudiert hatte. Sie gab ihr Debüt in Verona am 2. August 1947; auf fünf äußerst erfolgreiche Auftritte folgten vorerst keine weiteren. Tullio Serafin (1878–1968), der diese Inszenierung von *La Gioconda* dirigierte, studierte mit ihr die Rolle der Isolde ein — auf Italienisch, wie es damals Usus war. Auf Maria Callas' Debüt in dieser Rolle (am Teatro La Fenice in Venedig am 30. Dezember) folgten Anfang 1948 *Turandot* (Venedig, Udine, Rom, Verona und Genua), eine Reprise von *Tristan und Isolde* (Genua) und ihre erste Verdi-Rolle: die Leonora aus *La forza del destino* (Triest). Ende 1948 kamen dazu *Aida* (Turin, Rovigo) und *Norma* (Florenz) mit Serafin, den sie inzwischen als ihren Maestro verehrte.

Das Frühjahr 1949 stand für Maria Callas im Zeichen Richard Wagners: Sie sang die Brünnhilde in Serafins italienisch gesungener *Walküre* (*La Valchiria*) am Teatro La Fenice. Dann gelang ihr das Unvorstellbare: Drei Tage nach der letzten Vorstellung der Wagner-Oper sollte die Inszenierung von Bellinis *Puritani* Premiere haben. Doch dann erkrankte die Sopranistin Margherita Carosio, die die Hauptrolle hätte singen sollen. Kurzerhand verlangte Serafin von Callas, deren Partie einzustudieren und für sie einzuspringen. Abends stand sie als Brünnhilde auf der Bühne, tagsüber probte sie Bellini — diese phänomenale gesangliche Leistung katapultierte Maria Callas weit nach vorne. Es folgten eine weitere Inszenierung der *Walküre* in Palermo sowie ein Auftritt in *Turandot* (ihr erster am

Teatro San Carlo in Neapel), bevor sie in Rom ihre letzte Wagner-Rolle verkörperte: die Kundry aus *Parsifal*, die sie noch einmal 1950 für den Sender RAI sang. (Ein Mitschnitt ihrer Darbietung ist im vorliegenden Set enthalten.) Am Tag vor der letzten Vorstellung von *Parsifal* sang Maria Callas bei einem Konzert in Turin das Programm, das sie später auf ihrem ersten offiziellen Album veröffentlichte: Isoldes Liebestod, die Arie „Casta Diva" (und Cabaletta) aus *Norma* und Elviras Wahnsinnsarie (*I puritani*) — allein die Arie „O cieli azzurri" aus *Aida* ist nicht auf den 78er-Schellackplatten enthalten, die zwischen dem 8. und 10. November 1949 vom Label Cetra aufgezeichnet wurden und Maria Callas' erste Studioaufnahme darstellen. Der Callas-Experte John Ardoin (1935–2001) hoffte zeitlebens vergeblich, dass irgendwann Mitschnitte der Aufführung von *Turandot* am Teatro La Fenice, von *Tristan* in Genua oder sogar von dem Konzert in Turin wieder auftauchen würden. Inzwischen sind jedoch überragende Ausschnitte aus *Norma* sowie ein fragmentarischer Mitschnitt von *Turandot* am Teatro Colón in Buenos Aires vom Mai/Juni 1949 erschienen, die als Maria Callas' älteste bekannte Aufnahmen gelten.

Am 29. Juli 1952 schloss die Sängerin einen Vertrag mit EMI für Aufnahmen im Frühjahr 1953, die unter anderem *Lucia di Lammermoor* (Februar) und *I puritani* (März) umfassten. Damals kehrte sie sich von den heroisch-dramatischen Partien ab, die den Beginn ihrer Karriere in Italien geprägt hatten, und konzentrierte sich verstärkt auf romantische Belcanto-Rollen, was nicht ihre Stimme, sondern ihren Gesangsstil beeinflusste. Die Rundfunk-Mitschnitte ihrer Auftritte zwischen 1949 und dem Frühjahr 1953 (damals gab sie in Florenz eine fantastische *Medea*, bei der sie mit Vittorio Gui zusammenarbeitete) sind daher von besonderer Bedeutung: Hier, in diesen Jahren vor den Aufnahmen bei EMI, ist die Sopranistin in gesanglicher Höchstform sowie in Rollen zu erleben, die sie später nie wieder singen sollte (zum Beispiel die der Abigaille). Drei großartige Jahre waren das — für Maria Callas' Maßstäbe eine lange Zeit.

Ein Zeugnis dieser Zeit ist diese furiose Aufnahme von *Nabucco* aus Neapel: Sie entstand fünf Wochen nach dem Cetra-Rezital und ist die älteste Live-Operngesamtaufnahme der Callas. Auch wenn sich beim Anhören das Gefühl einstellt, man entdecke ihre Stimme gerade erst, so beruhte die triumphale Darbietung der kaum 26-jährigen Sängerin doch auf ihrer bereits fast zehnjährigen Erfahrung. Schneidend-scharf und zugleich betörend lyrisch ließ sie ihrer Stimme mit der Unterstützung eines ebenso bissigen und feurigen Gui auf beeindruckende Weise freien Lauf und ging in der aufregenden Atmosphäre dieses Live-Mitschnitts aufs Ganze: Dies zeigt sich beispielsweise in Abigailles großem Auftritt zu Beginn des zweiten Akts — diese düstere Verdi-Figur, das ebenso böse Pendant seiner Lady Macbeth, vollführt hier den berühmten mörderischen Abwärtssprung über zwei Oktaven (vom C'' zum C), unmittelbar gefolgt von einer Arie plötzlich reinsten, farbigsten Belcantos, gestaltet mit faszinierender Atembeherrschung, und schließlich einer triumphalen Cabaletta. Ähnlich spektakulär verläuft die Auseinandersetzung zwischen Nabucco und Abigaille im dritten Akt, die Maria Callas mit ungeheurer Leichtigkeit virtuos mit einem eindringlichen hohen Es krönt.

MICHEL ROUBINET
Übersetzung: Stefanie Schlatt

Uno degli aspetti più interessanti di questa eccezionale versione di *Nabucco*, a parte il fatto che si tratta dell'unica registrazione in cui Maria Callas interpreta quest'opera di Verdi, è che consente di tornare indietro nel tempo per scoprire com'era la sua voce all'inizio della sua "seconda carriera" italiana e poi internazionale.

Se è vero che la Callas si ritirò ancora giovane (*Tosca*, 5 luglio 1965, Covent Garden), la sua "prima carriera" greca era iniziata presto. A parte i numerosi concerti al Conservatorio Nazionale (nella classe di Maria Trivella), poi al Conservatorio di Atene (nella classe di Elvira de Hidalgo), in cui cantò solo arie e due ruoli da primadonna (Santuzza in *Cavalleria rusticana* e il ruolo del titolo in *Suor Angelica*), si può far risalire il suo debutto professionale al 20 giugno 1940, data impressa sul suo primo contratto (saltuario) con il Teatro Nazionale di Atene: il 21 ottobre cantò melodie di Humperdinck che accompagnavano *Il mercante di Venezia* di Shakespeare. Per la sua prima esibizione scenica da professionista interpretò Beatrice in *Boccaccio* di Suppé nel febbraio 1941, mentre il suo primo grande ruolo fu Tosca nell'agosto del 1942 — aveva diciotto anni e faceva parte di entrambi i cast, cantando in greco (come tutti i suoi altri ruoli ateniesi) e in italiano. La sua Tosca ebbe un successo considerevole, come pure la sua Leonora in *Fidelio* di Beethoven nel 1944. Nel 1945, quando lasciò la Grecia (dove era arrivata nel 1937) per tornare negli Stati Uniti, aveva al suo attivo sette ruoli principali, cinquantasei rappresentazioni, numerosi concerti e recital. Purtroppo non è stata ritrovata alcuna testimonianza sonora di quegli anni di guerra, anche se numerose esibizioni di Maria[nna] Kalogeropoulou (si faceva chiamare così nel suo paese d'origine) erano state trasmesse alla radio, fra le quali sicuramente *Fidelio*: una delle undici rappresentazioni in cui lei cantava potrebbe essere stata trasmessa (e forse registrata) dalla radio tedesca di Atene.

Il ritorno a New York fu seguito da un periodo di vuoto, interrotto alla fine del 1946 da un progetto destinato a fallire: una *Turandot* a Chicago, per la quale la Callas avrebbe inciso dei dischi a 78 giri da usare come strumento di lavoro e sicuramente sequestrati nell'ambito di un processo che si svolse nel 1955 — una brutta faccenda. Poi Giovanni Zenatello, direttore artistico dell'Arena di Verona, propose alla Callas di riattraversare l'Atlantico per il ruolo della protagonista nella *Gioconda* di Ponchielli, che lei aveva già studiato con la Hidalgo negli anni 1940. Debuttò a Verona il 2 agosto 1947: cinque rappresentazioni, un bel successo senza seguito immediato. Tullio Serafin (1878–1968), che aveva diretto quella *Gioconda*, invitò la Callas a studiare la parte di Isotta in italiano, secondo l'uso del tempo. Al debutto in questo ruolo (La Fenice di Venezia, 30 dicembre), all'inizio del 1948 fecero seguito *Turandot* (Venezia, Udine, Roma, Verona, Genova), una ripresa di *Tristano e Isotta* (Genova) e il suo primo Verdi: Leonora nella *Forza del destino* (Trieste). Alla fine del 1948 seguirono *Aida* (Torino e Rovigo), ma anche *Norma* (Firenze) con Serafin, diventato il suo riverito maestro.

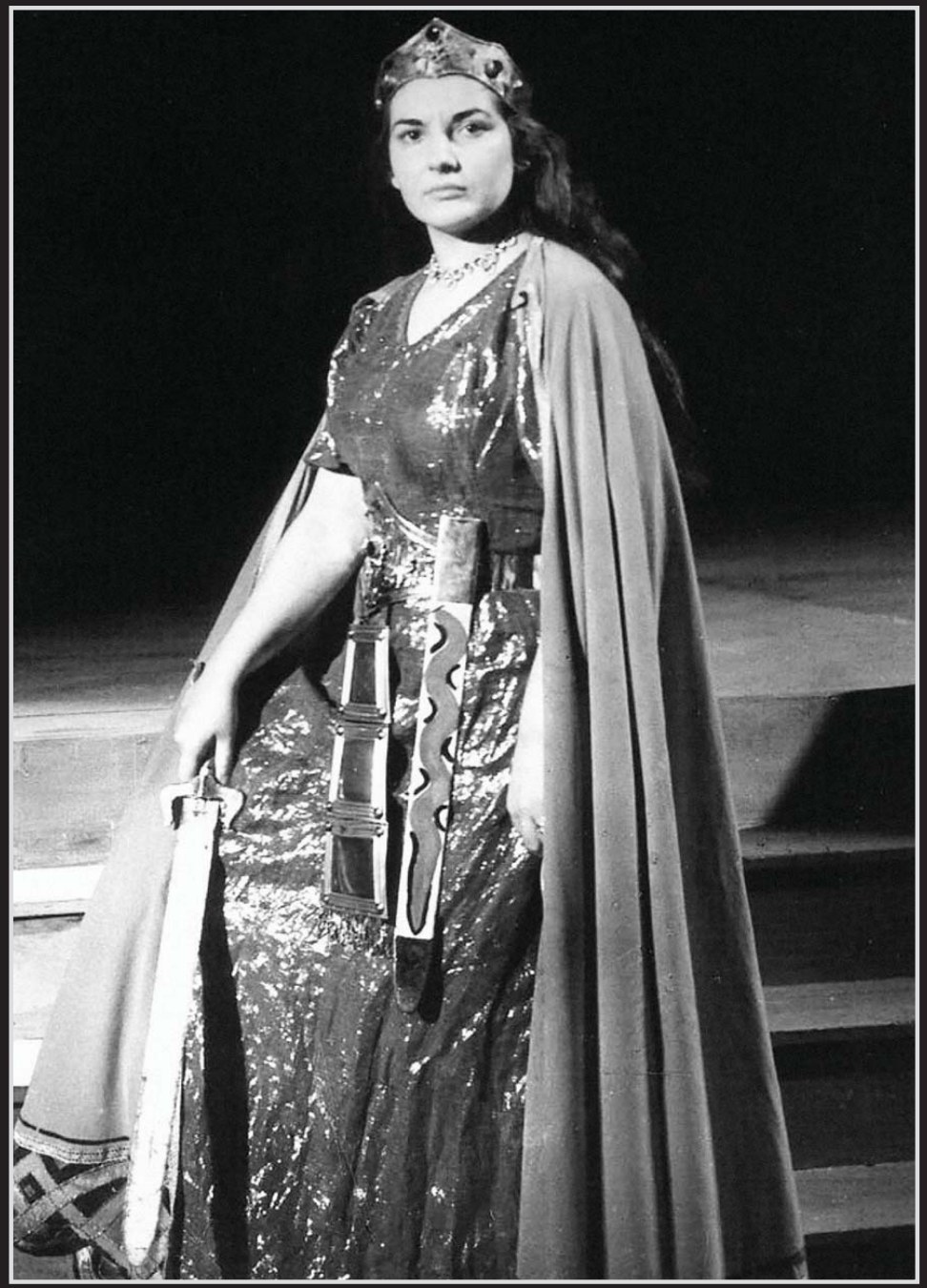
All'inizio del 1949 la Callas restò wagneriana: fu Brunilde nella *Valchiria* (Serafin, La Fenice). Poi si verificò un imprevisto che avrebbe scatenato il fenomeno Callas. Tre giorni dopo l'ultima rappresentazione della *Valchiria* doveva andare in scena un allestimento dei *Puritani*. Margherita Carosio si ammalò e Serafin chiese alla Callas di studiare il ruolo di Elvira per sostituirla, cantando Brunilde la sera e provando Bellini di giorno. Seguirono altre rappresentazioni della *Valchiria* (Palermo) e *Turandot*

(prima esibizione al San Carlo di Napoli), prima di un ultimo Wagner a Roma: Kundry in *Parsifal* (ripreso nel 1950 alla RAI in una registrazione che fa parte di questa raccolta). Alla vigilia dell'ultima rappresentazione di *Parsifal*, il programma di un recital tenuto dalla Callas a Torino sarà quello della sua prima incisione ufficiale: la Morte di Isotta da *Tristano e Isotta*, "Casta Diva" (e cabaletta) da *Norma*, la scena della pazzia di Elvira (*I puritani*); solo "O cieli azzurri" da *Aida* non figurerà nel 78 giri della Cetra. È la prima registrazione in studio della voce della Callas: 8–10 novembre 1949. Insigne conoscitore del percorso della divina, John Ardoin (1935–2001) non disperava che potessero essere ritrovate le registrazioni radiofoniche della *Turandot* alla Fenice o di *Tristano* a Genova e persino del concerto torinese — speranza rivelatasi vana, per il momento. Nel frattempo sono riapparsi splendidi brani da *Norma* (e un frammento da *Turandot*) al Teatro Colón di Buenos Aires (maggio–giugno 1949), diventati le registrazioni conosciute più antiche della Callas.

Il 29 luglio 1952 il soprano firmò un contratto con la EMI, concretizzatosi all'inizio del 1953 con *Lucia di Lammermoor* (febbraio), *I puritani* (marzo)... In quel periodo la Callas si lasciò alle spalle i ruoli eroici dei suoi esordi italiani per dedicarsi più intensamente al belcanto romantico, con ripercussioni non sulla voce, ma sull'uso che ne faceva. Di qui l'importanza delle registrazioni radiofoniche realizzate negli anni che precedettero le incisioni EMI, cioè fra il 1949 e la primavera del 1953 (la fantastica *Medea* di Firenze, dove ritrovò Vittorio Gui), nelle quali sentiamo il soprano all'apice dei suoi mezzi vocali e in ruoli che non avrebbe più cantato (come Abigaille). Furono tre grandi annate e un periodo lungo, data la relativa brevità della sua carriera.

Lo testimonia questo incandescente *Nabucco* napoletano, la registrazione integrale dal vivo più antica della Callas, realizzata cinque settimane dopo le incisioni Cetra. Se l'ascoltatore ha la sensazione di scoprire una voce straordinaria, non bisogna dimenticare che si tratta comunque del trionfo di una cantante che ha appena compiuto ventisei anni, ma ha già alle spalle una carriera iniziata quasi dieci anni prima. Di un fulgore esplosivo e sferzante unito a un lirismo ammaliante, la sua voce si leva libera e toccante, correndo qualsiasi rischio nella febbre del teatro, col sostegno di un Gui altrettanto incisivo ed esuberante. Così all'inizio del secondo atto, nella grande scena di Abigaille — figura verdiana oscura, sorella malefica della sua Lady Macbeth — il famoso e micidiale salto di due ottave (dal do acuto al do centrale) è seguito da un'aria "bruscamente" belcantistica, vibrante e infinitamente duttile, sostenuta con fiato e colore vocale intensi, prima dell'ebbrezza del trionfo nella cabaletta. Lo stesso giubilo pervade l'elettrizzante confronto Nabucco–Abigaille del terzo atto che la Callas, con un virtuosismo follemente disinvolto, corona con un folgorante mi bemolle acuto.

MICHEL ROUBINET
Traduzione: Paola Simonetti



PARSIFAL

Given how closely Callas is associated with the Italian repertoire, having made her main contribution to operatic history in Romantic bel canto roles, Verdi and Puccini heroines chief amongst them, it may seem strange to link her with Wagner, or with German music more generally. Any such instinctive disinclination to connect the two has much to do with the language itself — Callas never sang in German. Language is one of the key components in our first perceptions of opera, whether in the Italian, German or French music world, and each one forms such a cultural and aesthetic "barrier" that one would never think, for example, of Callas playing the heroines of Richard Strauss, despite the fact that what we know of her musical and dramatic talents is enough to make us dream of how she might have portrayed Salome or Elektra. After all, isn't Lucia a vocal match for Zerbinetta (with the added element of tragedy)? Don't Norma and Elvira have the same elegiac qualities as the long-suffering Ariadne? The mental world of a language, of course, is something else again. Callas never had the linguistic encounter with German that would have been a prerequisite for broaching that part of the soprano repertoire. And although she did go on to learn French, a language so rich in operatic promise (Dalila, Charlotte, Carmen…!), it was at too late a date for it to impact on her stage roles. In any case, her meteoric career could never have taken in every aspect of the repertoire. As Mediterranean as she was by nature, her first language was actually English. Might she have blossomed in the language of Wagner?

German works were, in fact, part of her repertory from her days as a student at the two Athens conservatories. In 1938 (at her first student concert as a member of Maria Trivella's class), Callas sang Agathe's aria "Leise, leise, fromme Weise" from Weber's *Der Freischütz*, a number she sang again in Turin in 1951: a famous recital, a partial recording of which survives, including a captivating version of Proch's Variations, "Ecco l'orrido campo" from Verdi's *Un ballo in maschera* and "Je suis Titania" from Thomas's *Mignon* (sung in Italian). Sadly, the *Freischütz* aria has not survived. What wouldn't we give to hear it sung by Callas at that stage in her career!

In 1939, she tackled "Ocean! thou mighty monster!" from Weber's *Oberon*, in the original English version — she also sang this when she auditioned for a place in Elvira de Hidalgo's class, and performed it several times in recital. For her end-of-year examination in June 1941, she sang "Abscheulicher!" from Beethoven's *Fidelio* (returning to it in concert in Athens) and Brahms's *Von ewiger Liebe*. We know she worked on Lieder during her student days, and that in 1943 she went on to give a Schubert and Brahms recital in Thessaloniki. She also sang the role of Marta in Eugène d'Albert's *Tiefland* in May 1944, before playing Leonore in *Fidelio* that summer. She revisited the Weber arias in her final concerts in Greece (1945), while her final stage role in Athens was that of Laura in Millöcker's *Der Bettelstudent*. All this repertoire was, of course, sung in Greek.

Callas also played Konstanze in the (Italian-language) La Scala premiere of Mozart's *Die Entführung aus dem Serail* in 1952. This is a slight case apart in that the Italian of *Il ratto dal serraglio* was scarcely out of place in the Mozartian operatic world. (Callas revisited "Tutte le torture"

in San Remo in 1954 and in Dallas in 1957 — recordings of both versions have been issued.) We could add to this the world premiere of Haydn's *Orfeo ed Euridice* conducted by Erich Kleiber at the Maggio Musicale Fiorentino in 1951 — unquestionably an Italian opera, but one composed by an Austrian master, or Gluck's *Alceste*, in Zanardini's Italian translation of the German version by Herklots…

As for Wagner, his music occupied a not insubstantial place in the early part of Callas's Italian career, albeit within a clearly delineated time period: between 30 December 1947 and 21 November 1950. Isolde was her second role in Italy, after Gioconda (Ponchielli): she studied the role with Tullio Serafin and sang it in three productions — in Venice, Genoa and Rome. In total, she gave twelve performances as Isolde: more than she did of Verdi's Lady Macbeth or Abigaille, although she left an indelible stamp on both the latter roles after just one production in each case. Incidentally, her Tristan in Genoa in May 1948 was the *Heldentenor* Max Lorenz (1902–75), "peerless hero of Bayreuth in the days of Winifred Wagner" (André Tubeuf), an artist with whom Callas felt a close musical bond. Her second Wagnerian role was that of Brünnhilde in *Die Walküre*, or rather *La valchiria*, since Wagner in Italy at that time was always sung in translation. She gave a total of six performances in two productions in Venice and Palermo, in January and February 1949. Callas's final Wagnerian role was that of Kundry in *Parsifal*: three performances in February/March 1949 at the Rome Opera, with Cesare Siepi as Gurnemanz, and then the present concert performance from the RAI studios in Rome. This is the only opera by Wagner of which a recording starring Callas exists, however much we might dream of discovering one of *Tristan* or *Die Walkyrie*.

The Italian language undeniably "sweetens" this "festival play for the consecration of a stage" (*Bühnenweihfestspiel*). Similarly, the RAI strings — under the baton of the great Vittorio Gui (1885–1975) — owe more to Respighi than they do to Bayreuth, and Africo Baldelli (1914–98), seemingly less than committed to his role, is no Lauritz Melchior or Wolfgang Windgassen. The prime value of this version of *Parsifal* unquestionably lies in the presence of Callas, although Rolando Panerai, Giuseppe Modesti (both regular stage partners of Callas) and Boris Christoff all make very honourable contributions in the context of this Italian-style Wagner. Unusual, disconcerting, almost disturbing, Callas's Kundry exudes a captivating, haunting sensuality, of "instrumental" acuity, and fully engaged with the musical-dramatic arc — take, for example, the seduction scene in Act II, in which she so clearly evokes both the evil and the exaltation that are central to the character before her metamorphosis — her conversion. Although the Wagner of *Parsifal* (1882) had long since disowned his youthful homage to Bellinian bel canto vocal writing (1837), this exceptional Norma was nonetheless able to inhabit Kundry in her own unique style.

MICHEL ROUBINET
Translation: Susannah Howe

Callas et Wagner, ou plus largement la musique allemande : la question pourrait sembler hors sujet, tant la musicienne est associée au répertoire italien : *bel canto* romantique, domaine privilégié de son apport à la scène lyrique, héroïnes de Verdi ou de Puccini, essentiellement. La non-association spontanée du nom

de la Callas à la musique allemande tient naturellement à la langue elle-même : jamais elle ne chanta en allemand. Chaque idiome, qu'il s'agisse de l'univers musical italien, allemand ou français dont il est l'une des composantes vitales dans la perception première que l'on en a, érige une « barrière » culturelle et esthétique telle que l'on ne saurait songer à Callas interprète, par exemple, des héroïnes straussiennes. Même si, en vérité, ce que l'on sait de son génie musical et dramatique suffit à nous faire rêver à l'évocation d'une Salomé, d'une Elektra. Lucia n'a-t-elle pas vocalement (le tragique en plus) ce qu'il faut pour Zerbinetta, la nature élégiaque de Norma ou d'Elvira ce que requiert la souffrance d'Ariadne ? L'univers mental d'une langue, certes, est encore autre chose. Condition obligée pour aborder ce versant du répertoire, cette rencontre linguistique n'eut pas lieu, de même que celle avec la langue française, si riche de promesses (Dalila, Charlotte, Carmen !), intervint trop tard pour se concrétiser sur scène. Sa carrière fulgurante n'aurait pu, quoi qu'il en soit, lui permettre d'affronter tous les répertoires. De Callas si méditerranéenne, l'anglais était pourtant la langue maternelle, anglo-saxonne. Aurait-elle pu s'épanouir dans la langue de Wagner ?

Ce répertoire fut néanmoins présent dans son parcours, dès ses études aux deux Conservatoires d'Athènes. En 1938 (premier concert d'élèves, classe de Maria Trivella), Callas chante l'air d'Agathe « *Leise, leise, fromme Weise* » du *Freischütz* de Weber, qu'elle rechantera à Turin en 1951 : concert fameux, partiellement conservé, dont proviennent les subjuguantes *Variations* de Proch, « *Ecco l'orrido campo* » de *Un ballo in maschera* de Verdi et un extrait de *Mignon* d'Ambroise Thomas : « *Je suis Titania* » (*« Io son Titania »*). Sans l'air d'Agathe, malheureusement. Que ne donnerait-on pour l'entendre par Callas à cette époque !

En 1939, elle ose « *Ocean, thou mighty monster!* » d'*Oberon*, du même Weber, dans la version originale anglaise, qu'elle rechante pour le concours d'entrée dans la classe d'Elvira de Hidalgo, et plusieurs fois en concert. À l'examen de juin 1941, elle aborde « *Abscheulicher!* » du *Fidelio* de Beethoven (puis en concert à Athènes) et « *Von ewiger Liebe* » de Brahms. On sait qu'elle travailla le lied durant ses études, jusqu'à donner en 1943, à Thessalonique, un récital Schubert et Brahms. Elle chanta aussi Marta dans *Tiefland* d'Eugène d'Albert, en mai 1944, avant d'incarner Leonore de *Fidelio* durant l'été. Lors de ses derniers concerts en Grèce, en 1945, elle redonna les airs de Weber, avant son ultime rôle scénique athénien : Laura dans *Der Bettelstudent* de Karl Millöcker. Tout ce répertoire était naturellement chanté en grec.

Autre rôle : Konstanze de *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart, cas particulier dans la mesure où la langue italienne de *Il ratto dal serraglio* — première production de l'ouvrage à la Scala de Milan (1952) —, n'était nullement étrangère à l'univers du compositeur (elle rechantera « *Tutte le torture* » à San Remo en 1954 et à Dallas en 1957 — enregistrements publiés). On pourrait y ajouter la création scénique d'*Orfeo ed Euridice* de Haydn au Mai de Florence 1951, ouvrage certes italien mais d'un maître autrichien, sous la direction d'Erich Kleiber, ou encore *Alceste* de Gluck, dans une traduction italienne (Zanardini) de la version allemande (Herklots)…

Quant à Wagner, il occupa une place non négligeable dans la première partie de sa carrière italienne, bien que resserrée dans le temps : entre le 30 décembre 1947 et le 21 novembre 1950. Isolde fut son deuxième rôle

en Italie, après Gioconda (Ponchielli) : elle le travailla avec Tullio Serafin et le chanta dans trois productions, à Venise, Gênes et Rome. Soit douze représentations, plus que Lady Macbeth ou Abigaïlle de Verdi, qu'elle marqua pourtant de manière indélébile lors d'une seule et unique production. On notera que l'interprète de Tristan à Gênes, en mai 1948, était le *Heldentenor* Max Lorenz (1902–1975), « héros sans partage du Bayreuth de Winifred Wagner » (André Tubeuf), avec lequel Callas connut une puissante entente musicale. Son deuxième rôle wagnérien fut Brünnhilde de *Die Walküre*, ou plutôt *La Valchiria*, puisque tous ses Wagner furent chantés en italien, selon l'usage du temps : deux productions en janvier et février 1949, à Venise et Palerme, six représentations. Son ultime héroïne wagnérienne fut Kundry de *Parsifal* : trois soirées en février–mars 1949 au Teatro dell'Opera de Rome, avec Cesare Siepi en Gurnemanz, puis, ici même, en concert à la RAI. C'est l'unique opéra de Wagner dont subsiste un enregistrement avec Maria Callas, même si l'on rêve de retrouver un *Tristan* ou une *Walkyrie*.

À l'évidence, la langue italienne « édulcore » le *festival scénique sacré* voulu par Wagner, les cordes de la RAI — sous la baguette du grand chef Vittorio Gui (1885–1975) — évoquant sans doute davantage Respighi que Bayreuth. Dramatiquement peu investi, Africo Baldelli (1914–1998) n'est certes ni Lauritz Melchior, ni Wolfgang Windgassen, et ce *Parsifal* vaut bien sûr avant tout pour Callas, à qui Rolando Panerai, Giuseppe Modesti (partenaires récurrents) et Boris Christoff donnent toutefois la réplique de très honorable manière dans le contexte de ce Wagner italianisant. Troublante, étrange et presque inquiétante, la Kundry hors normes de Callas distille une envoûtante sensualité, fascinante d'acuité « instrumentale » et pleinement concentrée sur la dramaturgie musicale, ainsi dans la scène de séduction de l'Acte II où s'affirment tant le pouvoir maléfique que l'exaltation de Kundry, avant sa métamorphose — sa conversion. Si le Wagner de *Parsifal* (1882) avait entre-temps renié son hommage de jeunesse (1837) à l'art du chant d'un Bellini — la ligne vocale italienne —, une Norma d'exception n'en sut pas moins s'approprier Kundry de manière très singulière.

MICHEL ROUBINET

Es scheint zunächst abwegig, Maria Callas in einem Atemzug mit Wagner oder deutscher Musik im Allgemeinen zu nennen, da die Sängerin vor allem mit dem italienischen Repertoire assoziiert wird: Romantische Belcanto-Rollen waren ihre Domäne in der Opernszene, insbesondere Heldinnen von Verdi oder Puccini. Dass niemand den Namen Maria Callas mit deutscher Musik in Verbindung bringt, liegt vor allem daran, dass sie nie auf Deutsch sang. Die Sprache — ob die italienische, deutsche oder französische — bestimmt entscheidend unsere Wahrnehmung eines Werks und schafft eine kulturelle sowie ästhetische „Barriere", die es unmöglich macht, sich die Callas beispielsweise als Heldin einer Strauss-Oper vorzustellen, obwohl die Kenntnis ihrer musikalischen und schauspielerischen Begabung ausreicht, um von ihr als Salome oder Elektra zu träumen. Gleichen sich nicht (die tragische) Lucia und Zerbinetta in der Art ihres Gesangs, entsprechen nicht das elegische Wesen von Norma oder Elvira der leidenden Ariadne? Der gedankliche Kosmos einer Sprache ist noch einmal ein anderes Thema. Um in das Repertoire der deutschen

Opern vordringen zu können, hätte Maria Callas erst einmal mit dem Deutschen in Kontakt kommen müssen. Diese Begegnung ergab sich jedoch nie, ebenso wie die französische Sprache mit all ihren Verheißungen (Dalila, Charlotte oder Carmen!) zu spät ins Leben der Künstlerin trat, um eine Rolle in ihrer Karriere zu spielen, die — bei all ihrer Vielseitigkeit — natürlich nicht das gesamte Repertoire abdecken konnte. Maria Callas mochte eine Südländerin durch und durch gewesen sein, doch ihre Muttersprache war Englisch und damit dem Deutschen verwandt — vielleicht wäre sie in der Sprache Wagners vollends aufgegangen.

Tatsächlich befasste sie sich während ihres Studiums an zwei Konservatorien in Athen mit deutschen Werken. 1938 sang sie beim ersten Schülerkonzert der Klasse von Maria Trivella Agathes Arie „Leise, leise, fromme Weise" aus Webers *Freischütz*, die sie erneut bei ihrem berühmten Konzert von 1951 in Turin neben den faszinierenden Variationen von Heinrich Proch, der Arie „Ecco l'orrido campo" aus Verdis *Un ballo in maschera* und der Arie „Je suis Titania" („Io sono Titania") aus Ambroise Thomas' *Mignon* sang. Dieses Konzert ist teilweise verewigt, nicht jedoch Agathes Arie. Wie wunderbar wäre es, sich in die damalige Zeit zurückversetzen und die Darbietung live erleben zu können!

1939 wagte Maria Callas sich an die Arie „Ocean, thou mighty monster!" aus Webers *Oberon* in der englischen Originalfassung, die sie bei der Aufnahmeprüfung für die Klasse von Elvira de Hidalgo sowie bei mehreren späteren Konzerten sang. Für ihr Examen im Juni 1941 nahm sie sich die Arie „Abscheulicher!" aus Beethovens *Fidelio* (die sie noch einmal bei einem Konzert in Athen sang) sowie Brahms' „Von ewiger Liebe" vor. Bekanntlich befasste sie sich im Studium mit deutschen Kunstliedern und gab 1943 in Thessaloniki ein Rezital mit Werken von Schubert und Brahms. Außerdem sang sie im Mai 1944 die Rolle der Marta aus Eugène d'Alberts *Tiefland*, bevor sie im Sommer die Leonore in *Fidelio* verkörperte. Bei ihren letzten Auftritten in Griechenland 1945 sang sie erneut die Arien Webers, bevor sie als Laura aus Carl Millöckers *Bettelstudent* zum letzten Mal in Athen auf der Bühne stand. Selbstverständlich sang sie all diese Werke auf Griechisch.

Eine weitere Rolle war die der Konstanze aus Mozarts Oper *Die Entführung aus dem Serail*, die in einer italienischen Fassung unter dem Titel *Il ratto dal seraglio* 1952 erstmals an der Mailänder Scala inszeniert wurde. Dies war allerdings ein Sonderfall, da das Italienische in der Opernwelt des Komponisten ohnehin allgegenwärtig war. (1954 sang Maria Callas die Marternarie „Tutte le torture" in San Remo und 1957 noch einmal in Dallas; von beiden Darbietungen existieren Aufnahmen.) Ebenfalls erwähnenswert sind die Uraufführung (!) von Haydns *Orfeo ed Euridice* — einer italienischen Oper von einem österreichischen Meister — beim Florentiner Musik-Mai in 1951 unter der Leitung Erich Kleibers, sowie Glucks *Alceste* in einer italienischen Übersetzung (Zanardini) der deutschen Version (Herklots) …

Wagner spielte in der ersten Hälfte von Maria Callas' Karriere in Italien eine nicht unbedeutende Rolle, wenngleich nur im überschaubaren Zeitraum zwischen dem 30. Dezember 1947 und dem 21. November 1950. Die Isolde war nach Ponchiellis Gioconda ihre zweite Rolle in Italien. Sie studierte sie mit Tullio Serafin ein und sang sie bei drei Inszenierungen in Venedig, Genua und Rom. Insgesamt stand sie zwölf Mal als Isolde auf der

Bühne, öfter als in der Rolle der Lady Macbeth oder der Abigaille, die sie jeweils in nur einer einzigen Inszenierung unvergesslich prägte. Es begab sich, dass sie bei der Inszenierung im Mai 1948 in Genua den Heldentenor Max Lorenz (1902–1975) als Tristan an ihrer Seite hatte, den der Musikkritiker André Tubeuf als „unangefochtenen Helden Bayreuths in der Ära Winifred Wagner" bezeichnete und mit dem die Sängerin musikalisch wunderbar harmonierte. Ihre zweite Wagner-Rolle war die der Brünnhilde aus *Die Walküre* oder vielmehr *La Valchiria*, da die Werke des Komponisten, wie damals üblich, auf Italienisch inszeniert wurden. Diese Rolle sang sie insgesamt sechs Mal in zwei Inszenierungen im Januar beziehungsweise Februar 1949 in Venedig und Palermo. Ihre letzte Wagner-Heldin war die Kundry aus *Parsifal*, die sie an drei Abenden im Februar und März 1949 am römischen Teatro dell'Opera mit Cesare Siepi als Gurnemanz und später noch einmal im Rahmen eines Konzerts des Senders RAI sang. Dies ist die einzige Wagner-Oper, von der eine Aufnahme mit Maria Callas existiert. Traumhaft wäre natürlich vielmehr die Entdeckung eines *Tristan*- oder *Walküre*-Mitschnitts.

Die italienische Sprache „versüßt" Wagners Bühnenweihfestspiel, und die Streicher des RAI-Orchesters unter dem großen Dirigenten Vittorio Gui (1885–1975) beschwören vielmehr Respighi als Bayreuth herauf. Der schauspielerisch kaum engagierte Africo Baldelli (1914–1998) ist sicherlich weder ein Lauritz Melchior noch ein Wolfgang Windgassen, und dieser *Parsifal* verdankt seinen Erfolg freilich hauptsächlich Maria Callas, selbst wenn Rolando Panerai, Giuseppe Modesti (beide häufige Bühnenpartner der Sängerin) und Boris Christoff sie in dieser italianisierten Fassung der Wagner-Oper wunderbar ergänzen. Eigenartig, kaum fassbar und beinah verstörend ist Callas' Kundry, deren betörende Sinnlichkeit und faszinierendes „instrumentales" Gespür in völligem Einklang mit der musikalischen Dramaturgie sind, wie besonders die Verführungsszene im zweiten Akt beweist, in der sich sowohl die unheilbringende Macht als auch das Hochgefühl der Zauberin vor ihrer Metamorphose — ihrer Konversion — eindrucksvoll manifestieren. Obwohl Wagner in *Parsifal* (1882) seine jugendliche Hommage an die Gesangskunst Bellinis (1837) — den Belcanto — inzwischen verleugnete, verlieh diese außergewöhnliche Norma der Kundry dennoch ihren unverkennbaren Stil.

MICHEL ROUBINET
Übersetzung: Stefanie Schlatt

Callas e Wagner, o più in generale la musica tedesca: la questione potrebbe sembrare fuori luogo, visto quanto la divina sia legata al repertorio italiano. L'ambito privilegiato del suo apporto alla scena lirica fu infatti il belcanto romantico, soprattutto le sue interpretazioni delle eroine di Verdi e Puccini. È la lingua stessa a impedire la spontanea associazione del nome della Callas alla musica tedesca: infatti non cantò mai in tedesco. Che si tratti dell'universo musicale italiano, tedesco o francese, l'idioma rappresenta una delle componenti vitali nella percezione che se ne ha; esso erige una "barriera" culturale ed estetica tale che non penseremmo mai alla Callas come interprete, per esempio, delle eroine di Strauss. Anche se, in verità, ciò che sappiamo del suo genio musicale e drammatico basta a farci sognare come avrebbe interpretato Salomè o Elettra. Lucia non ha forse le caratteristiche vocali (con l'elemento aggiunto della

tragedia) necessarie per Zerbinetta? La natura elegiaca di Norma e di Elvira non è quella richiesta dalla sofferenza di Ariadne? Ma l'universo mentale di una lingua è un'altra cosa, certo. Prerequisito essenziale per affrontare questa parte del repertorio sarebbe stato un incontro linguistico che non ebbe luogo, mentre quello con la lingua francese, così ricca di promesse (Dalila, Charlotte, Carmen), avvenne troppo tardi per concretizzarsi sul palcoscenico. In ogni caso, la sua carriera folgorante non le avrebbe consentito di affrontare tutti i repertori. Per quanto la Callas fosse mediterranea, in realtà la sua prima lingua era l'inglese. Avrebbe potuto brillare nella lingua di Wagner?

Questo repertorio fu comunque presente nel suo percorso da quando era studentessa nei due conservatori di Atene. Nel 1938 (primo concerto degli allievi della classe di Maria Trivella), la Callas interpretò l'aria di Agathe "Leise, leise, fromme Weise" dal *Freischütz* di Weber. La cantò ancora a Torino nel 1951 in un famoso concerto, di cui resta una registrazione parziale, che include le accattivanti Variazioni di Proch, "Ecco l'orrido campo" da *Un ballo in maschera* di Verdi e "Io son Titania" da *Mignon* di Ambroise Thomas (cantato in italiano), ma purtroppo non è rimasta traccia dell'aria di Agathe: che cosa non daremmo per sentirla dalla voce della Callas a quell'epoca!

Nel 1939 si cimentò con "Ocean, thou mighty monster!" da *Oberon* di Weber nella versione originale inglese, che cantò ancora per l'esame di ammissione alla classe di Elvira de Hidalgo e diverse volte in concerto. All'esame di fine anno del giugno 1941 affrontò "Abscheulicher!" da *Fidelio* di Beethoven (cantato anche in concerto ad Atene) e *Von ewiger Liebe* di Brahms. Sappiamo che durante gli studi si dedicò al genere liederistico e che nel 1943 tenne un recital con brani di Schubert e Brahms a Tessalonica. Nel maggio 1944 interpretò anche il ruolo di Marta in *Tiefland* di Eugène d'Albert, prima di affrontare Leonore in *Fidelio* in estate. Nel 1945, nei concerti tenuti prima di lasciare la Grecia, riprese le arie di Weber, mentre l'ultimo ruolo da palcoscenico ad Atene fu Laura in *Der Bettelstudent* di Karl Millöcker. Naturalmente tutto questo repertorio era cantato in greco.

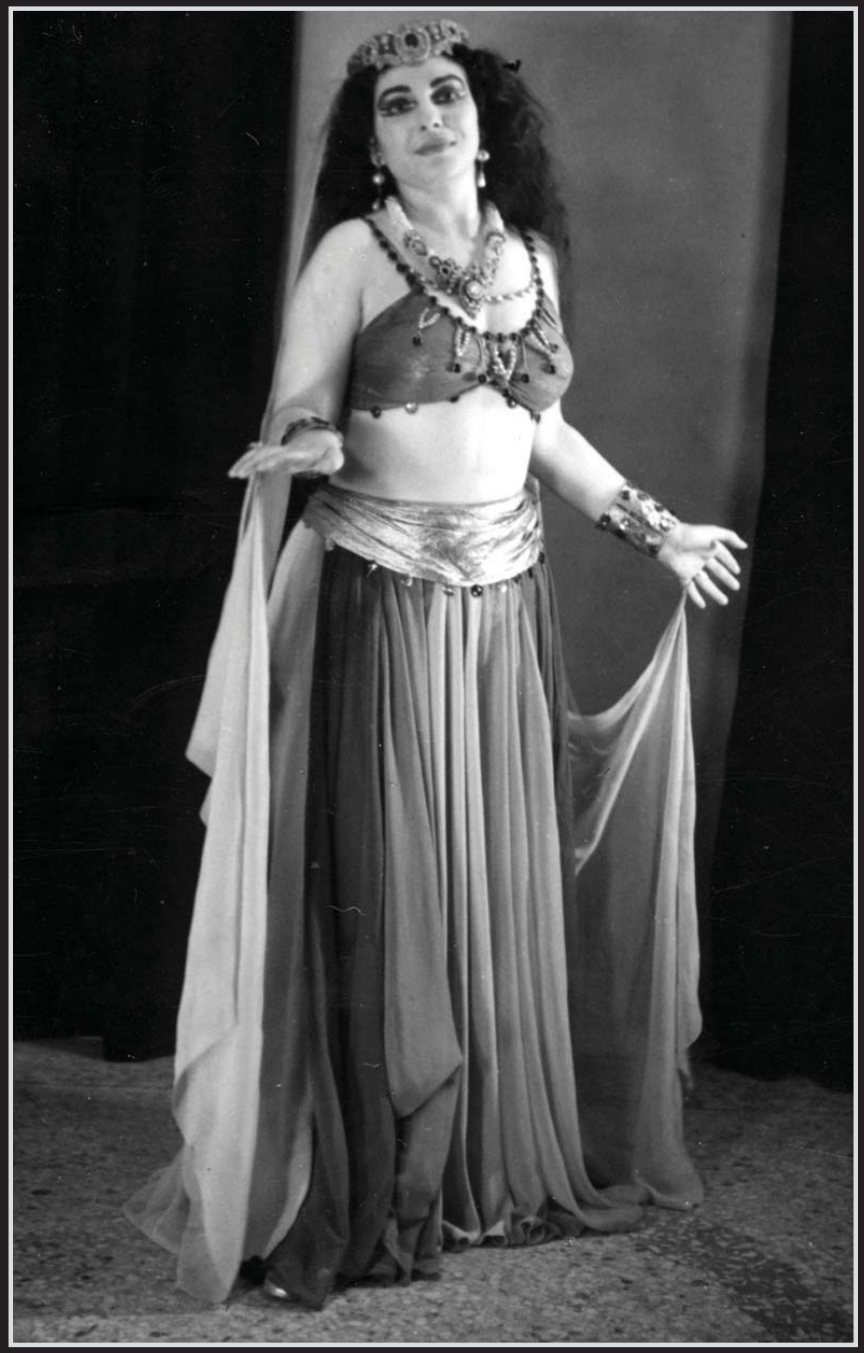
Nel 1952 la Callas interpretò Costanza nel *Ratto dal serraglio* di Mozart; è un caso particolare, nel senso si trattava della prima scaligera dell'opera, che venne cantata in italiano, una lingua per nulla estranea all'universo del compositore (la divina interpreterà ancora "Tutte le torture" a Sanremo nel 1954 e a Dallas nel 1957, entrambe le esecuzioni sono state pubblicate). A questa lista potremmo aggiungere la prima mondiale dell'opera *Orfeo ed Euridice* di Haydn al Maggio Musicale Fiorentino, opera in italiano ma di un maestro austriaco diretta da Erich Kleiber; o ancora *Alceste* di Gluck, in una traduzione italiana (Zanardini) della versione tedesca (Herklots)...

Quanto a Wagner, fu un compositore che occupò un posto non trascurabile nella prima parte della carriera italiana della Callas, anche se per un periodo delimitato, cioè fra il 30 dicembre 1947 e il 21 novembre 1950. Dopo la Gioconda (Ponchielli), Isotta fu il suo secondo ruolo in Italia, preparato con Tullio Serafin e cantato in tre allestimenti: a Venezia, Genova e Roma. Fu Isotta in dodici rappresentazioni, cioè più di quelle in cui interpretò Lady Macbeth o Abigaille di Verdi, ma nei panni di queste ultime ha lasciato un ricordo indelebile, pur avendole cantate ognuna nell'ambito una sola e unica produzione. Tra l'altro l'interprete di Tristano a Genova nel maggio 1948 fu l'*Heldentenor* Max Lorenz (1902–75), "eroe senza pari della Bayreuth di Winifred Wagner" (André Tubeuf), con

il quale la Callas ebbe una forte intesa musicale. Il suo secondo ruolo wagneriano fu Brunilde nella *Valchiria*, anch'essa in italiano, come tutto il Wagner dell'epoca in Italia: due produzioni a gennaio e febbraio del 1949 a Venezia e Palermo, per un totale di sei rappresentazioni. La sua ultima eroina wagneriana fu Kundry in *Parsifal*: tre serate fra febbraio e marzo del 1949 al Teatro dell'Opera di Roma, con Cesare Siepi nel ruolo di Gurnemanz, poi l'esibizione in concerto alla RAI qui inclusa. È l'unica opera di Wagner di cui esiste una registrazione con Maria Callas, per quanto possiamo sognare di ritrovarne una di *Tristano* o *La valchiria*.

È evidente che la lingua italiana mitiga il "festival scenico sacro" (*Bühnenweihfestspiel*, sottotitolo di *Parsifal*) voluto da Wagner, con gli archi della RAI diretti dal grande Vittorio Gui (1885–1975) che senza dubbio evocano più Respighi che Bayreuth. Inoltre Africo Baldelli (1914–98), drammaticamente poco coinvolto, non è certo Lauritz Melchior o Wolfgang Windgassen. Insomma, il valore di questo *Parsifal* italianeggiante risiede senza dubbio innanzitutto nella presenza della Callas, alla quale tuttavia tengono testa in modo onorevole Rolando Panerai, Giuseppe Modesti (partner ricorrenti) e Boris Christoff. Sconcertante, insolita e quasi inquietante, la Kundry fuori dagli schemi della Callas emana una sensualità avvolgente, un'affascinante acutezza "strumentale" ed è pienamente concentrata sulla drammaturgia musicale, come nella scena della seduzione del secondo atto, in cui emergono sia il potere malefico che l'esaltazione del personaggio prima della metamorfosi, cioè la conversione. Se il Wagner di *Parsifal* (1882) nel frattempo aveva rinnegato l'omaggio giovanile (1837) all'arte canora di un Bellini — la linea vocale italiana — una Norma eccezionale fu comunque in grado di far sua Kundry in un modo molto speciale.

MICHEL ROUBINET
Traduzione: Paola Simonetti



I VESPRI SICILIANI

Florence was one of the key strategic locations in Maria Callas's career, not least because it acted as the launchpad for her conquest of La Scala, Milan's temple of opera. Callas made her La Scala debut in April 1950, standing in for an indisposed Renata Tebaldi as Aida. She gave three performances alongside Mario del Monaco (Radamès) and Fedori Barbieri (Amneris), conducted by Franco Capuana, in what was a critical success, but nothing more. The fact that no further opportunities in Milan materialised for her may seem surprising, but less so when we remember that Tebaldi was then the queen of La Scala, and had the full backing of its artistic director Antonio Ghiringhelli. Despite certain claims that her unique voice would never please Italian audiences, Callas was by this time well known throughout the country, from Verona to Palermo via Turin, Rome and Florence, thanks to the *coup de théâtre* she had achieved in Venice in January 1949 (standing in at short notice for Margherita Carosio as Elvira in Bellini's *I puritani*). Milan, however, remained aloof. After *Aida*, Callas apparently swore she would never sing at La Scala again unless she was the first choice for a role.

One of the soprano's mentors was the conductor Tullio Serafin. Another was the extraordinarily cultivated figure of political sciences graduate, lawyer and composer Francesco Siciliani (1911–96), who played a central role in directing and accelerating her career. Having been artistic director of the San Carlo in Naples from 1940 to 1948 (a post he had therefore recently vacated when, in February 1949, Callas made her first appearance there as Turandot, returning at the end of the year to play Abigaille), he then took over as head of the renowned Maggio Musicale Fiorentino. The festival had been established in 1933, as a development of the Stabile Orchestrale founded in Florence in 1928 by Vittorio Gui, and experienced a golden age under Siciliani's leadership (1948–57).

Siciliani later spoke of the shock he felt when he first heard Maria Callas sing in person (having initially come across her as Isolde, in a broadcast from Venice he just happened to catch on 30 December 1947 — is it possible that some trace of this was preserved on tape?). They met at Serafin's home and the conductor accompanied her at the piano. Siciliani immediately realised he had found an exceptional dramatic coloratura soprano trained in the Romantic bel canto school — the type of voice thought to have disappeared. Callas made her first appearance at Florence (and her role debut as Norma) on 30 November 1948, under the baton of Serafin, naturally enough. It was also at Florence's Teatro Comunale that she made her debut in the other most decisive role in her career — that of Violetta in *La traviata* — on 14 January 1951 (again with Serafin). She took part in seven productions in that first year, notably in Mexico City, São Paulo and Rio de Janeiro. *I vespri siciliani* followed in the spring of that same year. (Walter Legge, director of artists and repertory for EMI, was in search of great voices and had a private recording made of that first performance; after this, and some long-drawn-out negotiations, Callas finally signed a contract with the label in July 1952, making her first discs in early 1953.) Two other role debuts, both stunning, but one fleeting and the other of lasting importance for her, took

place at the Maggio Musicale Fiorentino, in 1952 and 1953 respectively: Rossini's Armida (part of this edition) and Cherubini's Medea, on the instigation of Siciliani himself (he had studied composition at the Cherubini Conservatory in Florence).

From early 1951, Callas's repertoire visibly began to change direction, with a growing emphasis placed on Romantic bel canto, a style very much still discernible in the early 1850s Verdi operas: *La traviata*, then *Il trovatore* (an illustrious production at the San Carlo in Naples, with Giacomo Lauri-Volpi as Manrico — a splendid recording survives), *Norma* (Palermo), *Aida* (Reggio Calabria), *La traviata* again (Cagliari) and two concerts reflecting her current repertoire (Turin and Trieste).

On 26 May 1951, Callas made her debut in the highly demanding role of Elena in *I vespri siciliani*, under the fiery musical direction of Erich Kleiber. Four days after the fourth and final performance, she moved into a very different musical and vocal world to play Eurydice in the stage premiere of Haydn's *[L'anima del filosofo, ossia] Orfeo ed Euridice* (1791) at the Maggio Musicale. Kleiber was again on the podium, and Boris Christoff also transferred from *I vespri* — leaving Procida behind to become Creonte. It was the resounding success of *I vespri siciliani* that forced Ghiringhelli to set his personal antipathy aside and offer Callas the opportunity to open the 1951–52 season at La Scala in that same opera, but this time conducted by the resident principal conductor, Victor de Sabata. After that, she would also be contracted to sing Norma (January–February 1952) and Konstanze in the La Scala premiere of *Die Entführung aus dem Serail* (April 1952, in Italian) — this was to be her only Mozartian role. From *I vespri siciliani*, Callas recorded the Bolero ("Mercè, dilette amiche"), the crowning glory of one of the two recital discs she made in 1954, and, in 1969, at the very end of her recording career, the aria "Arrigo! ah, parli a un core". However, she never sang Elena (the sixth of her ten Verdi roles) on stage again. She and Kleiber were due to team up together again for *Parsifal* at La Scala in 1956, but the conductor's sudden death in January that year meant that the Wagner was replaced in the schedules by Giordano's *Fedora*.

From Elena's first entrance in *I vespri*, the myriad shifting facets of Callas's theatrical genius come into play: the flexibility she achieves through breath control and an almost disconcerting use of vocal colour, feeding the drama and enthralling the listener in, for example, "In alto mare e battuto dai venti". The electrifying delivery of "Mortali! il vostro fato è in vostra mano, sì…" and the almost hypnotic authority of "Coraggio, su coraggio, del mare audaci figli" will haunt listeners' memories for ever, as Callas's voice seems to burst into flame in the space of a moment. Other high points of this utterly unique recording include the Arrigo–Elena duets in Acts II and IV, the duet and trio of the penultimate scene of Act V, with Arrigo and Procida, and of course Elena's celebrated and virtuosic Bolero from earlier in that final act.

MICHEL ROUBINET
Translation: Susannah Howe

Florence fut l'un des lieux stratégiques de la carrière italienne de Maria Callas, y compris pour sa conquête du Teatro alla Scala, temple milanais de l'art lyrique. Callas débuta à la Scala en avril 1950, remplaçant Renata Tebaldi, indisposée, en Aida. Trois représentations dirigées par Franco Capuana, avec Mario del Monaco (Radamès) et Fedora Barbieri (Amneris). Succès d'estime, rien de plus, pas de suite. On pourrait presque s'en étonner, si l'on ne savait que Tebaldi régnait alors sur la Scala, avec le soutien du surintendant Antonio Ghiringhelli. Car même si l'on prétendait que sa voix des plus singulières ne pouvait plaire aux Italiens, Callas, depuis le coup de théâtre de Venise en janvier 1949 (remplaçant Margherita Carosio en Elvira de *I puritani* de Bellini) était déjà connue en Italie, de Vérone à Palerme *via* Turin, Rome et Florence — mais pas à Milan. Callas se serait alors promis de ne plus chanter à la Scala sans y être invitée pour elle-même.

Outre Tullio Serafin, un personnage extraordinairement cultivé allait jouer un rôle clé dans l'orientation et l'accélération de sa carrière : Francesco Siciliani (1911–1996), compositeur et juriste, diplômé en sciences politiques. Après avoir été directeur musical du San Carlo de Naples de 1940 à 1948 (qu'il avait donc déjà quitté lorsque Callas, en février 1949, y chanta pour la première fois : Turandot, puis en fin d'année : Abigaïlle), il prit la tête du célèbre Maggio Musicale Fiorentino fondé en 1933 — émanation de l'orchestre permanent créé en 1928 par Vittorio Gui —, Maggio qui sous sa houlette connut un âge d'or (1948–1957).

Siciliani a dit le choc ressenti quand pour la première fois il entendit Maria Callas (il l'avait découverte en Isolde, au hasard d'une radiodiffusion depuis Venise le 30 décembre 1947 — se pourrait-il qu'une trace en ait été conservée ?), accompagnée chez et par Serafin au piano. Il avait reconnu en elle un exceptionnel « soprano dramatique d'agilité » formé à l'école du *bel canto* romantique, type de voix que l'on pensait disparu. Callas fit ses débuts à la fois en Norma et à Florence le 30 novembre 1948, avec Serafin, naturellement. Le Teatro Comunale fut aussi, toujours avec Serafin, le lieu de son autre prise de rôle la plus déterminante, le 14 janvier 1951 : Violetta de *La traviata* — sept productions dès cette première année, à Mexico, São Paulo et Rio de Janeiro notamment. *I vespri siciliani* s'ensuivit au printemps. (Walter Legge, directeur artistique en quête de grandes voix, fit procéder à un enregistrement privé de cette représentation initiale ; après quoi, longuement négocié, le contrat Callas–EMI fut finalisé en juillet 1952, effectif début 1953.) Deux autres prises de rôles, l'une prodigieuse mais éphémère, l'autre fascinante et fondamentale dans le parcours de la Callas, eurent lieu en 1952 et 1953 au Maggio Musicale : *Armida* de Rossini (qui figure dans ce coffret) et *Medea* de Cherubini, à l'instigation de Siciliani — qui avait fait ses études au Conservatoire Luigi Cherubini de Florence.

On relève, début 1951, une réorientation du répertoire de la Callas, une place croissante étant faite au *bel canto* romantique, encore si sensible chez Verdi au tournant des années 1850 : *La traviata*, donc, puis *Il trovatore* (de haute lignée, au San Carlo de Naples, avec Giacomo Lauri-Volpi en Manrico — splendide captation, publiée), *Norma* (Palerme), *Aida* (Reggio Calabria), de nouveau *Traviata* (Cagliari) et deux concerts reflétant son répertoire du moment (Turin, Trieste).

Le 26 mai, Maria Meneghini Callas faisait ses débuts dans le rôle redoutable d'Elena de *I vespri siciliani*, sous la direction incandescente d'Erich Kleiber. Quatre

jours après la quatrième et dernière représentation, elle incarnait Eurydice dans *[L'anima del filosofo, ossia] Orfeo ed Euridice* (1791) de Haydn : un tout autre univers musical et vocal, on s'en doute, donné en création scénique mondiale au Maggio, également avec Kleiber, Boris Christoff passant de Procida à Creonte. Ce fut le succès retentissant de *I vespri siciliani* qui contraignit Ghiringhelli à rendre les armes et à proposer à Callas d'ouvrir la saison scaligère 1951–1952, dans ce même ouvrage mais sous la baguette du directeur musical de la Scala : Victor de Sabata, puis d'y chanter Norma (janvier–février 1952) et, en « création » à la Scala, Konstanze de *Il ratto dal serraglio* : son unique rôle mozartien (avril). De *I vespri siciliani*, Callas enregistra le Boléro, couronnement de l'un de ses deux disques récitals de 1954, ainsi que l'air « *Arrigo! ah, parli a un core* » à l'extrême fin de sa carrière discographique (1969), mais jamais plus elle ne chanta sur scène Elena, sixième de ses dix rôles verdiens. Quant au nouveau projet Callas–Kleiber programmé à la Scala pour 1956, il fut anéanti par la brutale disparition du chef : *Parsifal* fut alors remplacé par *Fedora* de Giordano.

Dès l'entrée d'Elena, les multiples et mouvantes facettes du génie dramatique de Callas sont à l'œuvre : ductilité de la voix à travers le souffle et une coloration presque déroutante, dont se nourrit ici le théâtre, fixant ô combien l'attention de l'auditeur — « *In alto mare e battuto dai venti* ». Le prodigieusement insidieux « *Mortali! il vostro fato è in vostra mano, sì*… » et « *Coraggio, su coraggio, del mare audaci figli* », d'une autorité quasi hypnotique, hantent à jamais les mémoires, la voix de Callas s'y embrasant en l'espace d'un instant. Autres merveilles de cette captation à tous égards unique : les duos Arrigo–Elena des Actes II & IV, les duo et trio décisifs de l'avant-dernière scène de l'Acte V, avec Arrigo et Procida, et bien sûr l'illustre Boléro à très haut risque qui précède.

MICHEL ROUBINET

Florenz gehörte zu den strategisch wichtigen Orten in Maria Callas' Karriere in Italien und spielte bei ihrer Eroberung der Scala, dem Mailänder Tempel des Operngesangs, eine Rolle.

Callas gab ihr Debüt an der Scala im April 1950 mit *Aida*, als sie für die erkrankte Renata Tebaldi einsprang. Es folgten zwei weitere Aufführungen unter Franco Capuana mit Mario del Monaco (Radames) und Fedora Barbieri (Amneris). Ein Achtungserfolg, aber zunächst nicht mehr. Das mag befremdlich anmuten, wüsste man nicht, dass Tebaldi die unangefochtene Königin der Scala war und von Generalintendant Antonio Ghiringhelli protegiert wurde. Denn obgleich es hieß, die Italiener könnten keinen Gefallen an Callas' sehr eigener Stimme finden, war sie seit dem unerwarteten Auftritt im Januar 1949 in Venedig (wo sie anstelle von Margherita Carosio die Elvira in *I puritani* von Bellini gab) in Italien durchaus bekannt; von Verona bis Palermo über Turin, Rom und Florenz — nur nicht in Mailand. Maria Callas soll sich geschworen haben, nicht mehr an der Scala zu singen, bis man sie ausdrücklich einlud. Neben Tullio Serafin sollte eine andere außergewöhnlich kultivierte Figur eine Schlüsselrolle in der Karriere von Maria Callas spielen, sie lenken und beschleunigen: Francesco Siciliani (1911–1996), Komponist und Jurist mit einem Abschluss in Politikwissenschaften. Von 1940–1948 war er Musikdirektor des Teatro San Carlo in Neapel (und erlebte daher nicht Callas' Debüt in diesem Haus im Februar 1949 als Turandot; Ende des Jahres sang sie die Abigaille). Anschließend übernahm er die Leitung des berühmten, 1933 von Vittorio Gui gegründeten Festivals Maggio Musicale Fiorentino — ein Ableger des 1928 ebenfalls von Gui geschaffenen ständigen Orchesters —, und das Festival erlebte unter seiner Führung eine Blütezeit (1948–1957).

Siciliani hat seinen Schock geschildert, als er Maria Callas zum ersten Mal hörte: Er entdeckte sie zufällig in einer Rundfunkübertragung vom 30. Dezember 1947 aus Venedig, wo sie unter Serafin die Isolde sang — ist womöglich noch eine Aufnahme davon erhalten? Auch von einem späteren Vorsingen im Hause Serafin, wo der Maestro sie am Klavier begleitete, war Siciliani tief bewegt. Er erkannte in ihr einen außergewöhnlichen „dramatischen, beweglichen Sopran" aus der Schule des romantischen Belcanto, also einen Stimmtyp, den es damals eigentlich nicht mehr gab. Maria Callas debütierte am 30. November 1948 gleich zweifach: als *Norma* und in Florenz, natürlich unter Serafin. Im Teatro Communale gab sie am 14. Januar 1951, ebenfalls unter Serafin, auch erstmals ihre zweite entscheidende Rolle: die Violetta aus *La traviata*, die sie schon in diesem ersten Jahr siebenmal sang, bemerkenswert vor allem in Mexico City, São Paulo und Rio de Janeiro. Im Frühling folgte *I vespri siciliani*. (Immer auf der Suche nach großen Stimmen ließ der Musikproduzent Walter Legge die Darbietung privat mitschneiden, woraufhin, nach langem Verhandeln, im Juli 1952 ein Vertrag zwischen Callas und EMI zustande kam; er trat Anfang des Jahres 1953 in Kraft.)

1952 und 1953 gab Maria Callas beim Maggio Musicale Fiorentino zwei weitere Rollendebüts; die eine wunderbar, aber kurzlebig, die andere faszinierend und grundlegend für ihre Karriere: *Armida* von Rossini (die Aufnahme ist im vorliegenden Set enthalten) und, auf Anregung von Siciliani, ein ehemaliger Student des Konservatoriums „Luigi Cherubini" in Florenz, *Medea* von Cherubini.

Anfang des Jahres 1951 zeichnete sich eine Neuorientierung im Repertoire der Callas ab, ihr wurden

mehr und mehr Rollen im romantischen Belcanto zuteil (ein Genre, das an der 1850er Wende bei Verdi noch deutlich spürbar ist): *La traviata*, dann *Il trovatore* (in vollkommener Harmonie mit Giacomo Lauri-Volpi als Manrico im San Carlo von Neapel — davon gibt es eine prachtvolle Aufnahme), *Norma* (Palermo), *Aida* (Reggio Calabria), erneut *La traviata* (Cagliari) und zwei Konzerte, die ihr damaliges Repertoire widerspiegelten (Turin und Triest).

Am 26. Mai debütierte Maria Meneghini Callas unter der glühenden Leitung von Erich Kleiber in der bemerkenswerten Rolle der Elena aus *I vespri siciliani*. Vier Tage nach der vierten und letzten Aufführung gab sie die Eurydice in *[L'anima del filosofo, ossia] Orfeo ed Euridice* (1791) von Haydn: ein vollkommen anderes musikalisches Universum, eine szenische Welturaufführung beim Maggio, ebenfalls unter Kleiber und mit Boris Christoff, der von Procida zu Creonte gewechselt hatte. Dieser aufsehenerregende Erfolg veranlasste Ghiringhelli schließlich dazu, die Waffen zu strecken; er bot Maria Callas an, die Saison 1951–1952 der Mailänder Scala mit demselben Werk, allerdings unter dem Taktstock des Chefdirigenten der Scala, Victor de Sabata, zu eröffnen. Anschließend sollte sie die Norma (Januar–Februar 1952) und im April die Konstanze in einer italienischen Fassung von *Die Entführung aus dem Serail* (in einer Erstaufführung an der Scala) geben. Dies blieb ihre einzige Interpretation von Mozart. Als Krönung einer ihrer beiden Rezitale von 1954 nahm Maria Callas den Bolero aus *I vespri siciliani* und, 1969, ganz am Ende ihrer diskografischen Karriere, die Arie „Arrigo! Ah, parli a un core", auf, doch sie sollte nie wieder Elena, die sechste ihrer insgesamt zehn Verdi-Rollen, auf der Bühne singen. Das neue Callas-Kleiber-Projekt auf dem Spielplan der Scala 1956 wurde durch den plötzlichen Tod des Dirigenten hinfällig, und so ersetzte man *Parsifal* durch *Fedora* von Giordano.

Die Aufmerksamkeit des Zuhörers wird schon beim ersten Auftritt der Elena gefesselt. Dort kommen die vielfältigen und bewegenden Facetten von Callas' dramatischem Genie zum Tragen: eine stimmliche Beweglichkeit auf dem Atem und eine ungewohnte, außergewöhnliche Färbung, die hier die Darbietung ausmacht und den Zuhörer fesselt — „In alto mare e battuto dai venti". Das zutiefst hintersinnige „Mortali! Il vostro fato è in vostra mano, sì" und „Corragio, su coraggio, del mare audaci figli" sind von einer buchstäblich hypnotisierenden Wirkung, und das plötzliche Erglühen in der Stimme von Maria Callas im Bruchteil einer Sekunde bleibt auf ewig im Gedächtnis haften. Weitere Kostbarkeiten dieser in jeder Hinsicht einzigartigen Aufnahme: die Duette Arrigo–Elena des zweiten und vierten Akts, das entscheidende Duett und Terzett der vorletzten Szene des fünften Akts mit Arrigo und Procida sowie, natürlich, kurz zuvor, der berühmte, anspruchsvolle Bolero.

MICHEL ROUBINET
Übersetzung: Anne Thomas

Firenze fu una delle città strategiche per la carriera di Maria Callas, anche perché rappresentò il suo trampolino di lancio per la conquista del Teatro alla Scala, tempio milanese della lirica. La divina debuttò alla Scala nell'aprile del 1950, sostituendo l'indisposta Renata Tebaldi nel ruolo di Aida: tre rappresentazioni dirette da Franco Capuana, con Mario del Monaco (Radamès) e Fedora Barbieri (Amneris). Fu un successo di critica, ma niente di più e senza seguito, il che potrebbe sembrare sorprendente, se non si sapesse che allora alla Scala regnava la Tebaldi, sostenuta dal sovrintendente Antonio Ghiringhelli. Infatti, anche se alcuni sostenevano che la voce molto particolare della Callas poteva non piacere agli italiani, dopo il colpo di scena di Venezia nel gennaio 1949 (quando sostituì Margherita Carosio in Elvira nei *Puritani* di Bellini), era ormai conosciuta in Italia da Verona a Palermo, passando per Torino, Roma e Firenze, ma non Milano. Pare che a quel punto la Callas si ripromise di non cantare più alla Scala a meno di non essere espressamente invitata.

Oltre a Tullio Serafin, un altro personaggio straordinariamente colto avrebbe svolto un ruolo chiave nell'orientare e accelerare la sua carriera: Francesco Siciliani (1911–96), compositore e giurista, laureato in scienze politiche. Fu direttore artistico del San Carlo di Napoli dal 1940 al 1948 (quindi prima che la Callas debuttasse in questo teatro nel febbraio 1949 con Turandot, per poi tornare a fine anno con Abigaille), per poi diventare direttore artistico del celebre Maggio Musicale Fiorentino (nato nel 1933 come emanazione della Stabile Orchestrale Fiorentina fondata nel 1928 da Vittorio Gui), che sotto la sua guida conobbe un'epoca d'oro (1948–57).

Siciliani aveva scoperto Maria Callas per caso sentendola alla radio nel ruolo di Isotta da Venezia il 30 dicembre 1947 (è possibile che esista ancora traccia di questa esibizione?). Egli raccontò lo choc provato quando la ascoltò per la prima volta dal vivo a casa di Serafin, che la accompagnava al pianoforte: questi la considerava un eccezionale soprano drammatico d'agilità formato alla scuola del belcanto romantico, un tipo di voce ritenuto scomparso. Il 30 novembre 1948 la Callas debuttò sia nel ruolo di Norma che nella città di Firenze, naturalmente con Serafin. Sempre al Teatro Comunale e con Serafin, il 14 gennaio 1951 esordì nell'altro ruolo determinante per la sua carriera: Violetta nella *Traviata* (sette produzioni in quel primo anno, in particolare a Città del Messico, San Paolo del Brasile e Rio de Janeiro). In primavera seguirono *I vespri siciliani*. (Walter Legge, direttore artistico della EMI alla ricerca di grandi voci, fece realizzare una registrazione privata di questa rappresentazione iniziale dei *Vespri*, seguita dai lunghi negoziati del contratto Callas–EMI, finalizzato nel luglio 1952 e diventato effettivo all'inizio del 1953.) Nel 1952 e 1953, al Maggio Musicale, la Callas esordì in altri due nuovi ruoli: l'uno prodigioso ma effimero, l'altro affascinante e fondamentale nel suo percorso, rispettivamente Armida di Rossini (che fa parte di questa raccolta) e Medea di Cherubini (su istigazione di Siciliani, che aveva studiato al Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze).

Dall'inizio del 1951 il repertorio della Callas cambiò visibilmente direzione, concedendo sempre più spazio al belcanto romantico, ancora percepibile nelle opere verdiane dei primi anni 1850: *La traviata*, poi *Il trovatore* (celebre allestimento del San Carlo di Napoli, con Giacomo Lauri-Volpi nel ruolo di Manrico — splendida registrazione pubblicata), *Aida* (Reggio Calabria), ancora *La traviata* (Cagliari) e due concerti a Torino e Trieste che riflettono il

suo repertorio di quel periodo.

Il 26 maggio 1951, Maria Meneghini Callas debuttò nell'impegnativo ruolo di Elena nei *Vespri siciliani*, con la direzione incandescente di Erich Kleiber. Quattro giorni dopo la quarta e ultima rappresentazione, la divina si cimentò con un universo musicale e vocale indubbiamente diverso interpretando Euridice in *[L'anima del filosofo, ossia] Orfeo ed Euridice* (1791) di Haydn in prima mondiale al Maggio, ancora con Kleiber e Boris Christoff (che passò dal ruolo di Procida nei *Vespri* a quello di Creonte). Fu il successo strepitoso dei *Vespri siciliani* a costringere Ghiringhelli alla resa e a chiedere a Maria Callas di aprire la stagione scaligera del 1951–52 con la stessa opera, ma diretta da Victor de Sabata (direttore musicale della Scala), poi di cantare Norma (gennaio–febbraio 1952), quindi Costanza (il suo unico ruolo mozartiano) alla prima scaligera del *Ratto dal serraglio* (aprile). Dei *Vespri siciliani* la Callas registrò il Bolero (coronamento di una delle due antologie discografiche del 1954) e l'aria "Arrigo! ah, parli a un core" alla fine della sua carriera discografica (1969), ma sul palcoscenico non cantò più Elena, il sesto dei suoi dieci ruoli verdiani. Il nuovo progetto Callas–Kleiber programmato alla Scala per il 1956 fu annullato a causa dell'improvvisa scomparsa del direttore d'orchestra: *Parsifal* fu quindi sostituito con *Fedora* di Giordano.

Le innumerevoli e commoventi sfaccettature del genio drammatico della Callas entrano in gioco fin dall'entrata di Elena: dalla duttilità della voce raggiunta attraverso il controllo della respirazione, all'uso quasi sconcertante del colore vocale, che alimenta la teatralità e cattura l'attenzione dell'ascoltatore ("In alto mare e battuto dai venti"). L'estremamente insidioso "Mortali! Il vostro fato è in vostra mano" e l'autorevolezza quasi ipnotica di "Coraggio, su coraggio, del mare audaci figli" restano impressi nella memoria, con la voce della Callas che s'infiamma in un istante. Altre meraviglie di questa registrazione unica sotto ogni aspetto sono i duetti Arrigo–Elena del secondo e quarto atto, il duetto e il terzetto decisivi della penultima scena del quinto atto, con Arrigo e Procida, e naturalmente il celebre, virtuosistico Bolero di Elena nella seconda scena del quinto atto.

MICHEL ROUBINET
Traduzione: Paola Simonetti

Maria Callas with
Giórgios Kokoliós-Bardi &
Enzo Mascherini

AIDA

Her seasons in Mexico City provide a flash of scarlet in the Callas colour-charts. There were three in succession, 1950 to '52. She had not yet become the international star, yet wherever she sang the place began to stir with a new interest. The famous series of EMI recordings still lay ahead but the three 78s for the Italian company Cetra had made their mark and record collectors were already taking note. The imposing name, the "Maria Meneghini Callas", which unfurled across the record label, carried itself with pride, and already a personal reputation began to take shape. This, it was rumoured, was the lady who might one day set the operatic world ablaze. And she did it first in Mexico City.

It happened at a performance of *Aida*, not the one recorded here but in the previous season of 1950. Callas had made her debut there, at the Palacio de Bellas Artes, as Norma. Impressions varied but interest grew. Then, after two performances of Bellini's opera came three of *Aida*. The critics thoughtfully balanced pros and cons, but for the public at large one note decided the matter. At the end of the Victory scene in Act II the high voices take an upward arpeggio, E flat, G, B flat, then usually (as in the score) back down again to the key-note. Not on this occasion, however. The Aida did not "go down". Instead she sailed up, landing an E flat to which she held, ringing out triumphantly over the whole company of singers and their orchestra. And the audience went wild. No less wild, though in a different sense, went the tenor, Kurt Baum, who considered he had been upstaged. But in this, it seems, he had the sympathies of nobody, as it was what he himself had been doing, though to less spectacular effect, throughout the earlier part of the evening. Callas had let other colleagues know what she intended and had their full approval, especially as she could claim to be doing no more than what had been asked of her by the Director, who had brought along evidence of an historical precedent and encouraged a trial-repeat. Tempers flared, recriminations were hissed and altogether it was a colourful night at the opera. The E flat *in alt* was waved aloft like a flag of war and it remained, a sensational feature of *Aida* 1950, returning in '51 even though the objectionable (and objecting) tenor had been replaced.

In his stead there arrived Mario del Monaco. As with Callas, his time of international celebrity was still to come, but at 35 years of age and with some major Italian successes behind him he was then in the plenitude of his powers. He lets us know it with minimal delay and delivers himself of a "Celeste Aida" as magnificent in volume as it is meagre in sensibility. The Mexicans love this too, urging him with their applause to go on as he has begun, inaugurating what is to be another vociferously competitive performance of the opera. The famous E flat is again produced by Callas to streak the heavens with scarlet in the finale of Act II.

This is what is known, euphemistically, as a "full-blooded performance". It means that all the principals sing as loudly as they can for as long as they can. The Mexican Amneris, Oralia Dominguez, was singing her role for the first time. As richly gifted with opulent tones as any mezzo of her generation, she was also a very musical singer, as British audiences came to know when she sang Monteverdi at Glyndebourne and Tippett (*Midsummer Marriage*) at Covent Garden. Giuseppe Taddei, the Amonasro, was well

established in Italy, a baritone in the grand line and an effective stage presence, though on occasions like this not above reinforcing his effects as he saw fit. In the midst of this stands Callas who, with the instincts of a combatant, had also the principles of a singer essentially concerned with the art of expression. Generally, she fights her way through the first half and comes into her own in Act III.

It is in the great aria "O patria mia" and perhaps still more in the Aida–Amonasro duet which follows that we feel the world should be taking note. This has not so far been a performance of the opera in which the fine shades of expression have played much part, and the beauty of Callas's shading now becomes doubly welcome. Her linkage of phrases is a refinement belonging to a different artistic context. Then in the duet, in the face of Taddei's barnstorming, her deeply troubled compliance becomes doubly moving. Later she brings an original touch to "Là tra foreste vergine", sung not as an isolated idyll but as a process of persuasion, complicated by the sincerity of her feelings and the consciousness of bitter deceit.

But perhaps above all, the value of this recording to us so long after Callas's death is that it preserves so well the voice in its prime. There is not much about her art that was not revealed in the world's leading opera houses and the record studios during the great decade; but for the vocal instrument itself, to hear that in its fully developed but as yet untarnished condition we cannot do better than listen in to this evening of somewhat primitive thrills in Mexico City, where recording places us in the thick of the noisy fray and the audience goes wild over a high E flat which Verdi never wrote.

JOHN B. STEANE

L'Amérique latine joua un rôle important dans les premières années de la carrière internationale de Maria Callas, tant sur le plan de la notoriété que du répertoire. D'abord l'Amérique du Sud, puis le Mexique. À peine avait-elle épousé Giovanni Battista Meneghini (21 avril 1949) que Maria Callas s'embarquait pour l'Argentine. Trois de ses chevaux de bataille, sous la baguette de Tullio Serafin, étaient à l'affiche du prestigieux Teatro Colón (mai–début juillet) : *Turandot* (une bande radio en garde le souvenir, précaire quant à la qualité sonore mais révélant une Callas d'une autorité vocale confondante), *Norma* (on en connaît le duo « *Oh, rimembranza! io fui così rapita* », avec une formidable Fedora Barbieri [1920–2003] — impossible d'imaginer voix plus libre, souple et rayonnante que celle de Callas dans ce duo), enfin *Aida*.

L'année suivante vit les débuts de la Callas à Mexico, où elle devait paraître durant trois saisons consécutives rehaussées d'autant de prises de rôles. Chacun des rôles que Callas incarna au Palacio de Bellas Artes fit l'objet d'enregistrements par la Radio Mexicaine, les années 1950–1952 étant de ce fait l'une des périodes de sa carrière scénique les mieux documentées. Quatre rôles étaient au programme en 1950 (mai–juin) : Norma, Aida, Tosca et pour la première fois Leonora de *Il trovatore* de Verdi ; deux seulement en 1951 — Aida et Violetta de *La traviata* —, Callas ayant de nouveau franchi l'Atlantique en septembre, mais pour l'Amérique du Sud : Norma et Violetta à São Paulo, puis Norma, Tosca (bande radio) et Violetta à Rio de Janeiro. Elle débuta sa dernière saison mexicaine (mai–juin 1952) avec *I puritani* et *La traviata*, enchaînant sur deux prises de rôles : l'une essentielle, puisqu'il s'agissait du rôle-titre de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti (Callas bissa la scène de la folie le soir de la

première ! — les quatre *pazzie* de ses trois soirées, toutes étonnamment différentes de timbre sinon d'approche, sont conservées et publiées), l'autre éphémère, Callas n'ayant chanté Gilda de *Rigoletto* que ces deux soirs de juin 1952 (puis en studio pour EMI en 1955). À Gilda, Callas répondit dans la foulée par une flamboyante Tosca — deux univers que tout sépare, vocalement et psychologiquement : Callas adorait les défis lancés par des rôles « contraires ». Mexico fut essentiel dans son parcours musical mais également révélateur d'un problème de santé qu'elle ne pouvait plus ignorer. L'altitude (2240 m) confirma sa fragilité cardio-vasculaire et les risques d'un excès de poids. Tant la santé de Callas femme que le désir de s'identifier à ses personnages, désir ou nécessité qui de plus en plus s'imposaient à Callas tragédienne, l'incitèrent à engager un difficile processus d'amaigrissement, lent de prime abord, puis d'une rapidité spectaculaire — jusqu'à l'Alceste de la Scala (avril 1954, avec Giulini), d'une fantastique plasticité.

Si Leonora de *La forza del destino* fut son premier rôle en Verdi (Trieste, avril 1948), Aida fut l'une de ses deux principales incarnations verdiennes au tournant des années 1950, l'autre étant naturellement Violetta. Guidée par Serafin, Callas s'empara d'Aida le 18 septembre 1948 au Teatro Lirico de Turin, la rechantant dès le mois suivant à Rovigo. Suivirent Buenos Aires (1949), Brescia, Milan (débuts à la Scala en remplacement de Tebaldi), Naples, Mexico et Rome (1950), Reggio de Calabre et de nouveau Mexico (1951), enfin Londres et Vérone (1953). Aida avait déjà quitté son répertoire scénique lorsque Callas l'enregistra à Milan avec Serafin pour EMI (1955). Outre un Acte III *dal vivo* particulièrement émouvant à Rome comme à Londres, subsistent deux intégrales captées à Mexico. Pour cette première soirée mexicaine entrant à son catalogue, EMI ne pouvait mieux choisir que cette *Aida* de 1951, qui plus est d'une remarquable qualité sonore en regard de l'ensemble des témoignages de la Callas au Palacio de Bellas Artes. Colossal édifice paré de marbre blanc de Carrare, à la fois salle d'opéra et de concert (3500 places), musée d'art contemporain et siège de l'Institut National des Beaux Arts, ce chef-d'œuvre de l'Art déco (rideau de scène en cristaux de mosaïque opalescents signé Tiffany, somptueux plafond de verre rétro-éclairé de Géza Maróti) fut commencé en 1900 mais inauguré en 1934 seulement. Il s'est au fil du temps enfoncé de quatre mètres en raison de l'inconsistance du sol de l'antique Tenochtitlán… Certes l'enregistrement du 30 mai 1950, dirigé par Guido Picco, fait entendre la lumineuse Amneris de Giulietta Simionato (qui la semaine précédente incarnait Adalgisa face à Callas-Norma), mais il ne fait guère de doute que le ténor Kurt Baum (également Pollione dans cette *Norma*) ne saurait rivaliser avec un Mario del Monaco (1915–1982) ici réellement impressionnant — entendit-on jamais, à la fin de l'Acte II, Radamès adresser sa supplique au Roi avec plus de grandeur et d'exaltation ? — « *Ebbene: a te pei prigionieri etiopi, vita domando e libertà* ». C'est d'ailleurs, paraît-il, à cause de Baum, auquel Nicola Moscona (Ramfis) reprochait de tenir exagérément les notes aiguës, que Callas, avec l'accord de Simionato et de Robert Weede (Amonasro), accepta en 1950 de tenter le célébrissime contre-*mi* bémol de la scène de triomphe (à la fureur de Baum !), note qu'Antonio Cazara-Campos, directeur de la saison mexicaine, l'avait suppliée de lui faire entendre… Mettant son public à genoux — avant tout par son interprétation d'une élévation et d'une humanité exceptionnelles — Callas

fera de nouveau entendre en 1951 son contre-*mi* bémol, pour le plaisir, encore plus longuement et glorieusement tenu, cette fois sous la baguette d'Oliviero de Fabritiis (1902–1982) et au côté de l'électrisante Oralia Domínguez, cantatrice mexicaine alors âgée de vingt-quatre ans qui avait débuté à Mexico l'année précédente. Surtout qu'*une* note — même symbole d'un don et d'un dépassement de soi ainsi que d'une prise de risque indissociables de l'art selon Callas — n'aille pas occulter l'incarnation prodigieuse d'une Aida certes vocalement héroïque mais mettant constamment à profit son incomparable formation belcantiste : legato, ligne, souffle, nuances dynamiques et couleurs d'un foisonnant raffinement répondent ici à une présence scénique irradiant autant de sublime beauté que de grandeur épique, dans un absolu respect du style et du drame verdiens. À l'auditeur d'en découvrir, au gré d'innombrables écoutes, toutes les richesses, d'un « *Ritorna vincitor* » conquérant mais génialement angoissé à un « *Patria mia* » extatique bien que jamais aux dépens de la vie théâtrale. On notera que l'essentiel de l'excellente distribution entourait de nouveau Callas, deux semaines plus tard, dans une non moins splendide *Traviata*, Giuseppe Taddei passant d'Amonasro à Germont père, Ignacio Ruffino du Roi au docteur Grenvil, Carlos Sagarminaga du Messager à Gaston… Fabuleuse saison mexicaine, en vérité.

MICHEL ROUBINET

Die drei von 1950 bis 1952 aufeinander folgenden Spielzeiten in Mexico City bilden auf der Farbskala der Karriere von Maria Callas einen kräftigen scharlachroten Spritzer. Sie war damals noch nicht der internationale Star, doch an allen Orten, wo sie auftrat, regte sich neues Interesse. Die berühmte Serie der damaligen EMI-Aufnahmen lag noch vor ihr, indessen hatten jedoch die drei 78er-Produktionen für die italienische Firma Cetra bereits ihre Spuren hinterlassen, und die Schallplattensammler begannen Notiz zu nehmen. Der imposante Name der „Maria Meneghini Callas", der quer über dem Label prangte, verriet einen großen Stolz, und auch die persönliche Reputation nahm allmählich Formen an: Dieses sei die Dame, so hörte man gerüchteweise, die eines Tages die Welt der Oper in Brand setzen würde. Und genau das tat sie zuerst einmal in Mexico City.

Es geschah bei einer Aufführung der *Aida* — allerdings nicht bei der hier aufgenommenen Vorstellung, sondern bei einer der voraufgegangenen Saison 1950. Maria Callas hatte im Palast der Schönen Künste als Norma ihr Debüt gegeben und dabei einen uneinheitlichen Eindruck hinterlassen. Gleichwohl steigerte sich das Interesse. Nach zwei Aufführungen des Werkes von Bellini kamen drei Aufführungen der *Aida*. Die Kritik balancierte das Für und Wider rücksichtsvoll aus, doch für das allgemeine Publikum gab ein einziger Ton den Ausschlag: Am Ende der Triumphszene aus dem zweiten Akt haben die Oberstimmen einen gebrochenen Es-dur-Akkord aufwärts zu singen (Es-G-B), danach geht es der Partitur gemäß wieder hinab zum Grundton. Doch das geschieht nicht bei dieser Aufführung: Hier geht die Aida nicht „hinunter", sondern sie fliegt statt

dessen empor, um auf einem hohen Es zu landen, das sie hält und triumphierend über dem gesamten vokalen und instrumentalen Ensemble erklingen lässt.

Das Publikum drehte durch. Und auch der Tenor Kurt Baum drehte durch, wenngleich aus anderen Gründen, denn er fühlte sich in den Hintergrund gedrängt. Deswegen wurde er aber offensichtlich von niemandem bemitleidet, denn er hatte bis zu diesem Augenblick der Aufführung genau dasselbe versucht — wenngleich mit weniger spektakulärem Erfolg. Die Callas hatte ihre anderen Kollegen darüber informiert, was sie vorhatte, und sie konnte sich auf deren Unterstützung verlassen, zumal sie ja nichts anderes tat als das, worum sie der Direktor gebeten hatte. Dieser hatte nämlich den Beweis für einen historischen Präzedenzfall geliefert und sich für eine versuchsweise Wiederholung der Variante eingesetzt. Die Gemüter kochten über, man fauchte sich an, und so wurde die ganze Veranstaltung dann eine recht farbige Nacht in der Oper. Das hohe Es wurde wie eine Kriegsstandarte in den Himmel gereckt, war ein sensationelles Element der *Aida* von 1950 und kam dann auch bei den Reprisen des Jahres 1951 zum Einsatz, obwohl der unleidliche Tenor durch einen andern ersetzt worden war.

Statt seiner kam Mario del Monaco. Wie der Callas, so standen auch ihm die Zeiten der internationalen Berühmtheit noch bevor, doch der damals 35-Jährige hatte bereits einige größere Erfolge in Italien erringen können und befand sich im Vollbesitz seiner künstlerischen Kraft. Das erfahren wir mit denkbar geringer Verzögerung, wenn er uns eine „Celeste Aida" liefert, die von großartigem Volumen, dafür aber auch von magerer Sensibilität ist. Den Mexikanern gefällt auch das. Sie fordern ihn mit ihrem Applaus auf, den eingeschlagenen Weg fortzusetzen und damit eine weitere lautstark und heftig umstrittene Aufführung des Werkes einzuleiten. Und wieder hört man das berühmte Es, das am Ende des zweiten Akts den Himmel scharlachrot färbt.

Der hier vorliegende Mitschnitt präsentiert das, was man euphemistisch als eine „vollblütige Aufführung" bezeichnet. Mit andern Worten: Alle Hauptdarsteller singen so laut wie möglich, und das, so lange sie nur können. Die Mexikanerin Oralia Dominguez sang bei dieser Gelegenheit die Amneris zum ersten Mal. Tonlich so reich und üppig gesegnet wie alle Mezzosopranistinnen ihrer Generation, war sie eine sehr musikalische Sängerin, wie das britische Publikum erfahren konnte, als sie in Glyndebourne Monteverdi und an Covent Garden Tippett (*Midsummer Marriage*) sang. Der Amonasro Giuseppe Taddei hatte sich in Italien bereits etabliert und war ein Bariton in der großen Tradition, der sich allerdings trotz seiner wirkungsvollen Bühnenpräsenz gelegentlich nicht scheute, seine Effekte zu unterstreichen, wenn ihm danach war. Inmitten all dessen steht Maria Callas, die einerseits über die Instinkte einer Frontkämpferin, andererseits aber auch über die Prinzipien einer Sängerin verfügte, die sich vor allem um die Fragen des künstlerischen Ausdrucks bemühte. Im allgemeinen erkämpft sie sich während der ersten Hälfte der Vorstellung ihren eigenen Weg, den sie dann im dritten Akt erreicht.

In der großen Arie „O patria mia" — und vielleicht noch deutlicher im anschließenden Duett Aida-Amonasro — ist zu spüren, dass die Welt aufmerken sollte. Bis dahin

hatten bei dieser Aufführung der Oper die feineren Schattierungen des Ausdrucks keine sonderliche Rolle gespielt, und daher ist nun die Schönheit der Callas'schen Nuancen doppelt willkommen. Die Raffinesse, mit der sie die Phrasen verbindet, gehört in einen ganz andern künstlerischen Kontext. Im nachfolgenden Duett wirkt der zutiefst schmerzliche Gehorsam um so bewegender, als er vor dem Hintergrund des hier wie in einer Schmiere agierenden Taddei steht. Und dann verleiht sie dem „Là tra foreste vergine" insofern einen originellen Zug, als sie diesen Teil nicht als isoliertes Idyll, sondern als einen Prozess der Überredung darstellt, der durch die Aufrichtigkeit ihrer Gefühle und ihr Bewusstsein des bitteren Betrugs noch komplexer wird.

So lange nach dem Tode von Maria Callas besteht aber der eigentliche Wert dieser Aufnahme womöglich vor allem darin, dass sie die Blüte ihrer Stimme so schön festgehalten hat. Es gibt kaum etwas an ihrer Kunst, das während ihres großen Jahrzehnts nicht in den führenden Opernhäusern der Welt und den Aufnahmestudios geoffenbart worden wäre. Doch was das vokale Instrument selbst angeht: Wenn man das in seiner vollen Entwicklung *und* seinem ungetrübten Zustand hören will, wird man das kaum besser als an jenem Abend der etwas primitiven Sensationen in Mexico City erleben können, wo uns die Aufnahme mitten in das Gewoge eines lärmenden Kampfes führt und das Publikum wegen eines hohen Es durchdreht, das Verdi nie geschrieben hat.

JOHN B. STEANE
Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

L'America Latina svolse un ruolo importante nei primi anni della carriera internazionale di Maria Callas, tanto sul piano della notorietà quanto su quello del repertorio: prima l'America del Sud, poi il Messico. Appena dopo le nozze con Giovanni Battista Meneghini (21 aprile 1949), Maria Callas s'imbarcava per l'Argentina. In cartellone per il prestigioso Teatro Colón (maggio–primi di luglio) erano tre dei suoi cavalli di battaglia, con la direzione di Tullio Serafin: *Turandot* (ricordata in una registrazione radio di precaria qualità audio, ma che rivela una Callas di un'autorità vocale sconcertante), *Norma* (se ne conosce il duetto "Oh, rimembranza! io fui così rapita", con una formidabile Fedora Barbieri (1920–2003) — impossibile immaginare voce più libera, agile e brillante di quella della Callas in questo duetto), e infine *Aida*.

L'anno successivo vide gli esordi della Callas a Città del Messico, dove sarebbe comparsa per tre stagioni consecutive, contrassegnate da altrettanti esordi in ruolo. Ognuno dei ruoli interpretati dalla Callas al Palacio de Bellas Artes fu registrato dalla Radio messicana, e gli anni 1950–52 furono uno dei periodi meglio documentati della sua carriera teatrale. Il programma del 1950 (maggio–giugno) comprendeva quattro ruoli: Norma, Aida, Tosca e per la prima volta, la Leonora del *Trovatore* di Verdi; nel 1951 i ruoli furono soltanto due, Aida e Violetta ne *La traviata*, quando la Callas fece nuovamente la traversata dell'Atlantico in settembre, questa volta diretta in America del Sud: Norma e Violetta a São Paulo, poi Norma, Tosca (registrazione radiofonica) e Violetta a Rio de Janeiro. Nell'ultima stagione messicana (maggio–giugno 1952) con *I puritani* e *La traviata*, gli esordi in ruolo proseguirono: uno fu quello fondamentale di protagonista nella *Lucia di Lammermoor* di Donizetti (con un bis della scena della

follia la sera stessa della prima; le quattro follie delle tre serate, tutte straordinariamente diverse per timbro se non per approccio, sono state registrate e pubblicate), l'altro fu effimero, in quanto la Callas cantò Gilda del *Rigoletto* solo in quelle due serate nel giugno 1952 (e poi in studio per la EMI nel 1955). A Gilda, la Callas fece seguire senza indugi una Tosca sfavillante — due mondi assolutamente diversi sia dal punto di vista vocale che da quello psicologico. La Callas adorava le sfide lanciate da ruoli "diametralmente opposti". Città del Messico fu essenziale nel suo percorso musicale, ma rivelò allo stesso tempo un problema di salute che la cantante non poteva più ignorare. L'altitudine (2240 m) confermò una debolezza cardiovascolare e i rischi di un eccesso di peso. Tanto la salute della donna Callas quanto il desiderio di identificarsi con i propri personaggi, desiderio o necessità che si imponevano sempre più all'attrice tragica, la spinsero ad avviare una difficile cura dimagrante, inizialmente lenta, poi di una rapidità spettacolare — fino all'Alceste della Scala (aprile 1954, con Giulini), di una duttilità fantastica.

Se la Leonora de *La forza del destino* fu il suo primo ruolo verdiano (Trieste, aprile 1948), Aida fu una delle sue due principali interpretazioni verdiane alla fine degli anni 50, mentre la seconda fu naturalmente Violetta. Guidata da Serafin, la Callas divenne Aida il 18 settembre 1948 al Teatro Lirico di Torino, con repliche a partire dal mese successivo a Rovigo. Seguirono Buenos Aires (1949), Brescia, Milano (esordi alla Scala in sostituzione della Tebaldi), Napoli, Città del Messico e Roma (1950), Reggio Calabria e ancora una volta Città del Messico (1951), infine Londra e Verona (1953). Aida era già uscita dal suo repertorio teatrale quando la Callas la registrò a Milano con Serafin per la EMI (1955). Oltre a un Atto terzo dal vivo particolarmente commovente a Roma come a Londra, rimangono due registrazioni integrali effettuate a Città del Messico. Includendo questa prima serata messicana nel proprio catalogo, la EMI non avrebbe potuto fare scelta migliore dell'*Aida* del 1951, di notevole qualità sonora anche per quanto riguarda l'insieme dei ricordi della Callas al Palacio de Bellas Artes. Edificio imponente, adorno di marmo bianco di Carrara, allo stesso tempo teatro lirico e sala da concerto (3500 posti), museo d'arte contemporanea e sede dell'Istituto Nazionale delle Belle Arti, questo capolavoro di Art déco (il sipario è un mosaico di vetri colorati opalescenti firmati Tiffany, il sontuoso soffitto di vetro retroilluminato è di Géza Maróti) fu iniziato nel 1900 ma inaugurato soltanto nel 1934. Con il tempo si è abbassato di quattro metri a causa della debolezza del suolo dell'antica Tenochtitlán… Nella registrazione del 30 maggio 1950, diretta da Guido Picco, emerge la luminosa Amneris di Giulietta Simionato (che la settimana prima aveva interpretato Adalgisa accanto alla Norma della Callas), ma non c'è alcun dubbio che il tenore Kurt Baum (Pollione in quella stessa *Norma*) non avrebbe saputo rivaleggiare con un Mario del Monaco (1915–82) qui veramente impressionante: non si è mai sentita una supplica di Radamès altrettanto grandiosa ed esaltante alla fine dell'Atto II, "Ebbene: a te pei prigionieri etiopi, vita domando e libertà". Sembra comunque che Nicola Moscona (Ramfis) rimproverasse a Baum di tenere troppo gli acuti. D'accordo con la Simionato e con Robert Weede (Amonasro), nel 1950 la Callas accettò di tentare il celeberrimo mi bemolle sovracuto, nota che il direttore della stagione messicana, Antonio Cazara-Campos, l'aveva supplicata di fargli sentire, nella scena del trionfo. Baum andò su tutte le furie, tra un pubblico in visibilio.

Con la sua interpretazione, di un'elevazione e umanità eccezionali, la Callas avrebbe replicato spontaneamente nel 1951 il suo mi bemolle sovracuto, tenuto ancora più a lungo e gloriosamente, questa volta sotto la direzione di Oliviero de Fabritiis (1902–82) e accanto all'elettrizzante Oralia Domínguez, cantante messicana all'epoca ventiquattrenne che aveva debuttato a Città del Messico l'anno prima. Una sola nota, simbolo di un dono e di un superamento di sé stessi come di un'assunzione di rischio inscindibile dall'arte concepita dalla Callas, non basta a nascondere un'interpretazione prodigiosa. Si trattò di un'Aida certo eroica dal punto di vista vocale, ma che si appoggia costantemente a un'incomparabile formazione belcantista: legato, linea melodica, respiro, sfumature dinamiche e colori di copiosa raffinatezza rispondono qui a una presenza scenica che irradia sublime bellezza quanto grandezza epica, in un rispetto assoluto dello stile e del dramma verdiano. Sta all'ascoltatore scoprirne, ascoltando più volte, tutti i gioielli, dal "Ritorna vincitor" pieno di passione ma genialmente angosciato, all'affascinante "Patria mia" che nulla sottrae alla resa teatrale. L'ottimo cast avrebbe ancora circondato la Callas due settimane dopo, in una non meno splendida *Traviata*: Giuseppe Taddei aveva sostituito Amonasro con Germont padre, Ignacio Ruffino il Re con il dottor Grenvil, Carlos Sagarminaga il Messaggero con Gaston… Una stagione messicana veramente favolosa.

MICHEL ROUBINET
Traduzione: Manuela Guastella

Maria Callas shaking hands with Mario del Monaco, Verona, 1954

ARMIDA

Although a young singer scarcely needs any encouragement to explore the music of Rossini, it was a famous Rosina in *Il barbiere di Siviglia* who instilled a passion for the composer in the very young Maria Kalogeropoulou, who loved singing Yradier's *La paloma* and the *Habanera* from *Carmen* (the pieces with which she auditioned for her first teacher in Greece, Maria Trivella, in September 1937, shortly after her arrival from the United States). That famous Rosina was Elvira de Hidalgo (1892–1980), Callas's second teacher, at the Athens Conservatory, who had played the role at the Teatro San Carlo in Naples in 1908, then in Monte Carlo and, in 1910, at the Metropolitan Opera in New York. Hidalgo also had the honour of making her La Scala debut as Rosina, in 1916, the opera's centenary year (Callas had the parallel experience of playing Violetta at La Fenice in Venice in *La traviata*'s centenary year).

The first Rossini aria Callas is known to have performed is "Bel raggio lusinghier" from *Semiramide,* which (with the "Et incarnatus est" from Mozart's Mass in C minor, Giordano's "La mamma morta" and Pizzetti's *Canzone per ballo*) she gave at her penultimate end-of-year examination on 29 May 1942 (she officially completed her studies the following year). This was just before her first great professional success, as Tosca, that summer. She performed "Bel raggio" again on 7 June (possibly alongside arias from *Guillaume Tell* and *Il barbiere*), at a concert organised to mark the 150th anniversary of Rossini's birth, probably by the occupying Italian forces. On 9 January 1943, Callas added to her Rossini repertoire the final rondo from *La Cenerentola*, "Nacqui all'affanno", and two excerpts from the *Stabat Mater* (in April she sang Pergolesi's setting of the *Stabat Mater* in full at the Italian Cultural Institute in Athens). She sang the *Cenerentola* aria again in July, then performed the "Inflammatus" movement from the *Stabat Mater* in Thessaloniki (possibly with two arias from *Otello*). In May 1945 she gave further performances in Thessaloniki, where the programmes included her first "Una voce poco fa" from *Il barbiere* (as well as Violetta's main aria from *La traviata*, "Abscheulicher" from *Fidelio*, "Casta Diva" from *Norma*, the *Liebestod* from *Tristan und Isolde*, pieces by Mozart, Weber and Puccini, and the "Bell Song" from *Lakmé*!). "Bel raggio" featured in her "farewell" recital, before her return to New York. Thereafter, she retained only three of these arias in her concert repertoire, all of which can be heard on a number of issued recordings: "Bel raggio" (Milan, 1956, a splendid rendition; also on tour in Germany in 1962); "Una voce poco fa" (1958: North-American tour from Montreal to Los Angeles, and at her debut appearance in Paris; 1959: Madrid, Barcelona, Hamburg, etc.); and "Nacqui all'affanno" (London 1962; Paris 1963 — with *Semiramide*).

On stage, Callas's first Rossinian role was that of Fiorilla in *Il turco in Italia*, conducted by Gianandrea Gavazzeni in October 1950 at Rome's Teatro Eliseo. A live recording of her impetuous interpretation of the character's first aria, "Non si dà follia maggiore" (the cadenza distinguishes it from the Warner version) has been rediscovered and issued. In this revival of the work, Sesto Bruscantini played Selim, Cesare Valletti (Elvino in *La sonnambula*, La Scala 1955) played Narciso, and Mariano Stabile (1888–1968), a celebrated Verdian Falstaff, the poet. The production

needs to be seen in context: Callas had appeared as Aida and Tosca at the start of the month and, after Fiorilla, went on to play Kundry in *Parsifal*! She recorded *Il turco* in 1954: it was one of her most unalloyed successes — a witty and sparkling virtuoso performance. She returned to the role of Fiorilla the following year at La Scala, again with Gavazzeni.

Her second comic Rossini role was that of Rosina, in which she made her first appearance on 16 February 1956 at La Scala. The five performances of *Il barbiere* were slightly overshadowed by being sandwiched in the middle of a long-running revival of Visconti's 1955 production of *La traviata* (the director had been a fervent admirer of Callas since witnessing her appearances in Rome as Kundry and Norma). In *Il barbiere*, Tito Gobbi played Figaro, Luigi Alva (and Nicola Monti) Almaviva, and Nicola Rossi-Lemeni (Selim in 1954!) Basilio. The old, somewhat creaky production was not a great success, Carlo Maria Giulini giving the impression that he could not control his highly talented but over-acting cast, Callas chief among them (Giulini blamed this on insufficient rehearsal time). Order was restored the following year with a pitch-perfect, witty recording of *Il barbiere* made in London. Callas never sang Rosina on stage again.

In 1952, between Fiorilla and Rosina, Callas broached a very different Rossini role. The introductory notes to *I vespri siciliani* mention the debt she owed to Francesco Siciliani, artistic director of the Maggio Musicale Fiorentino between 1948 and 1957 (after which he moved on to La Scala). For the 1952 season, entirely dedicated to Rossini, Tullio Serafin, then music adviser to the Florence festival, suggested staging *Armida*, an "impossible" work requiring an out-of-the-ordinary dramatic coloratura soprano and five tenors! Such a project made no sense unless it was with and for Callas — reputed to have learned the role in five days. Listening to the Rossini roles recorded by Hidalgo before 1910, including a very high-pitched Rosina, and comparing them with the Armida-Callas sorceress, it is immediately evident how the approach to early Romantic bel canto had changed — the influence of the great Serafin was key here, as he was always one to nurture good style. Some criticised Callas for limiting her sumptuous fiorituras to the bare minimum in "Bel raggio" — she refuses to indulge in the kind of vocal pyrotechnics that would have been musically and dramatically out of place. Both *Semiramide* and *Armida* stem from the *opera seria* tradition, and it was to the rebirth of that particular vocally dazzling and imposing genre that Callas and Serafin were inviting their Florentine audience. The extraordinary flexibility of her ornamented vocals and a fiery virtuosity illumine her portrayal of Armida throughout: from the opening quartet to a masterfully handled final scene, in which she is torn between fury and grief, and which Callas crowns with a fabulous high E flat, via the duets and her incomparable "D'Amore al dolce impero" — a supreme example of elegiac coloratura singing and perhaps the most ravishing legacy ever left by human voice.

MICHEL ROUBINET
Translation: Susannah Howe

S'il n'est guère besoin, pour un chanteur en devenir, d'incitation particulière pour aller à la découverte de Rossini, une célèbre Rosina de *Il barbiere di Siviglia* sut néanmoins transmettre sa passion pour le compositeur à la toute jeune Maria Kaloyeropoulou, qui aimait chanter *La paloma* d'Yradier et la *Habanera* de *Carmen* (présentées en septembre 1937 pour l'entrée dans la classe de Maria Trivella, son premier professeur en Grèce, où elle venait d'arriver) : Elvira de Hidalgo (1892–1980), son second professeur, au Conservatoire d'Athènes. Rosina au San Carlo de Naples en 1908, à Monte-Carlo les années suivantes et au Metropolitan Opera de New York en 1910, Hidalgo eut l'honneur, en 1916, d'être Rosina à la Scala, où elle faisait ses débuts, pour célébrer le centenaire de l'ouvrage — de même qu'en 1953 Callas sera conviée à la Fenice de Venise pour celui de *La traviata*.

« *Bel raggio lusinghier* » de *Semiramide* (avec l'*Et incarnatus est* de la Messe en *ut* mineur de Mozart, « *La mamma morta* » de Giordano et « *Il ballo* » de Pizzetti) est le premier air rossinien attesté de la Callas, lors de son avant-dernier examen de fin d'année, le 29 mai 1942 (elle termine officiellement ses études l'année suivante). Soit juste avant le vif succès, étant en fait déjà professionnelle, remporté durant l'été en Tosca. Elle rechante « *Bel raggio* » le 7 juin (peut-être aussi des airs de *Guillaume Tell* et du *Barbiere*), lors d'un concert sans doute organisé à l'initiative des forces italiennes d'occupation pour le 150e anniversaire de la naissance de Rossini. Le 9 janvier 1943, Callas ajoute à *Semiramide* le rondo final de *Cenerentola* : « *Nacqui all'affano* » et deux extraits du *Stabat Mater* (en avril, c'est le *Stabat Mater* intégral de Pergolèse qu'elle chante à l'Institut culturel italien d'Athènes). Elle reprend l'air de *Cenerentola* en juillet, puis chante à Thessalonique l'*Inflammatus* du *Stabat Mater* de Rossini (et deux airs d'*Otello* ?). En mai 1945, lors de concerts à Thessalonique : premier « *Una voce poco fa* » du *Barbiere* (en plus du grand air de *La traviata*, d'« *Abscheulicher!* » de *Fidelio*, de « *Casta Diva* » de *Norma*, de la mort d'Isolde, de Mozart, Weber, Puccini et des « *Clochettes* » de Delibes !). « *Bel raggio* » figure à son « concert d'adieu », lorsqu'elle décide de rentrer à New York. De tout ce répertoire, Callas ne conservera que trois airs en concert, préservés par quantité d'enregistrements publiés : « *Bel raggio lusinghier* » (Milan 1956, splendide, mais aussi tournée allemande 1962) ; « *Una voce poco fa* » (1958 : tournée nord-américaine, de Montréal à Los Angeles, puis débuts à Paris ; 1959 : Madrid, Barcelone, Hambourg…) ; enfin « *Nacqui all'affano* » (Londres 1962, Paris 1963 — avec *Semiramide*).

Côté scène, le premier emploi rossinien de Callas fut Fiorilla de *Il turco in Italia*, dirigé par Gianandrea Gavazzeni, en octobre 1950 au Teatro Eliseo de Rome. L'air d'entrée de Fiorilla, « *Non si dà follia maggiore* », dans son impétueuse interprétation captée *dal vivo* (la cadence diffère de la version Warner), a été retrouvé et publié. Pour cette résurrection de l'ouvrage, Sesto Bruscantini incarnait le Turc, Cesare Valletti (futur Elvino dans *La sonnambula*, Scala 1955) Narciso, et Mariano Stabile (1888–1968), célèbre Falstaff de Verdi, le Poète. Il faut replacer ce *Turco* dans son contexte : Aida et Tosca au début du mois, puis, après Fiorilla, Kundry de *Parsifal* ! Callas a gravé *Il Turco* en 1954 : l'une de ses réussites les plus incontestées, virtuose et pétillante d'esprit, *avant* de reprendre l'ouvrage avec succès l'année suivante à la Scala, toujours avec Gavazzeni.

Son second emploi *buffo* fut Rosina : sa prise de rôle,

le 16 février 1956 à la Scala, eut lieu le *lendemain* d'une *Traviata*, les cinq *Barbiere* ayant été quelque peu noyés dans une longue reprise de la production 1955 de *Traviata*, signée Visconti, fervent admirateur de Callas depuis ses Kundry et Norma romaines. Tito Gobbi était Figaro, Luigi Alva (et Nicola Monti) Almaviva, Nicola Rossi-Lemeni (le Turc de 1954 !) Basilio. Succès mitigé pour cette production ancienne, voire vieillotte, Carlo Maria Giulini donnant le sentiment (faute de répétitions suffisantes, disait-il) de ne pas toujours tenir sa distribution, brillantissime mais débridée, excessive — Callas la première. Tout rentra dans l'ordre l'année suivante avec une gravure londonienne du *Barbier* parfaite d'équilibre, de mesure et d'esprit. Jamais Callas ne rechantera Rosina à la scène.

En 1952, entre Fiorilla et Rosina, c'est enfin un tout autre Rossini que Callas aborde. On a dit pour *I vespri siciliani* ce qu'elle doit à Francesco Siciliani, directeur du Maggio Musicale Fiorentino de 1948 à 1957 (il rejoint ensuite la Scala). Pour la saison 1952, entièrement dédiée à Rossini, Tullio Serafin, conseiller musical du Maggio, propose *Armida*, ouvrage « impossible » exigeant un « soprano dramatique d'agilité » hors normes et cinq ténors ! Un tel projet n'avait de sens qu'avec et pour Callas — qui aurait appris le rôle en cinq jours. À l'écoute comparée des Rossini gravés par Hidalgo avant 1910, dont une Rosina très soprano aigu, et d'Armida-Callas, la magicienne, on saisit d'emblée le chemin parcouru dans l'approche du premier *bel canto* romantique, assurément sous l'influence du grand Serafin, toujours bienfaisante quant au style. Certains ont reproché à Callas, dans « *Bel raggio lusinghier* », de limiter ses somptueuses fioritures au strict nécessaire, se refusant à une pyrotechnie vocale en porte-à-faux musical et théâtral. *Semiramide* et *Armida* relèvent en effet de l'*opera seria*, et c'est bien à la renaissance de ce genre vocalement éblouissant et imposant que Callas et Serafin convièrent les Florentins. La souplesse inouïe du chant orné et la virtuosité la plus éruptive irradient l'ensemble du rôle : du quatuor initial jusqu'à la scène finale, entre fureur et douleur, sidérante d'autorité et couronnée d'un fabuleux contre-*mi* bémol, *via* les duos et l'incomparable « *D'Amore al dolce impero* » : exemple suprême de *coloratura* élégiaque et témoignage peut-être le plus subjuguant qu'ait laissé une voix humaine.

MICHEL ROUBINET

Obgleich es für einen angehenden Sänger kaum eines besonderen Ansporns bedarf, Rossini entdecken zu wollen, wusste eine berühmte Rosina (*Il barbiere di Siviglia*) dennoch ihre Passion für diesen Komponisten an die noch ganz junge Maria Kalogeropoulou, die gern *La paloma* von Yradier und die *Habanera* aus *Carmen* sang (beide absolvierte sie 1937 kurz nach ihrer Ankunft in Griechenland bei der Aufnahmeprüfung in die Klasse ihrer ersten Gesangslehrerin, Maria Trivella) weiterzugeben: Elvira de Hidalgo (1892–1980), ihre zweite Lehrerin am Athener Konservatorium. Nachdem sie die Rosina 1908 am Teatro San Carlo in Neapel, in den darauffolgenden Jahren in Monte Carlo und 1910 an der Metropolitan Opera in New York gesungen hatte, wurde Hidalgo 1916 die Ehre zuteil, mit der Rosina zum hundertjährigen Jubiläum des Werkes ihr Debüt an der Mailänder Scala zu geben — ebenso, wie 1953 Callas zum Jubiläum von *La traviata* ans La Fenice von Venedig eingeladen wurde.

„Bel raggio lusinghier" aus *Semiramide* ist die erste dokumentierte Rossini-Arie der Callas; sie präsentierte sie bei ihrer vorletzten Abschlussprüfung am 29. Mai 1942 zusammen mit „Et incarnatus est" aus Mozarts Messe in c-Moll, Giordanos „La mamma morta" aus *Andrea Chénier* und Pizzettis „Canzone per ballo" (offiziell schließt sie ihr Studium 1943 ab). Kurz danach, im Sommer, feierte sie, im Grunde bereits als professionelle Sängerin, einen großen Erfolg mit *Tosca*. Am 7. Juni singt sie bei einem höchstwahrscheinlich von der italienischen Besatzungsmacht zu Ehren von Rossinis 150. Geburtstag organisierten Konzert noch einmal „Bel raggio" (sowie Arien aus *Guillaume Tell* und *Barbiere*). Am 9. Januar 1943 fügt Maria Callas der *Semiramide* das Schlussrondo aus *Cenerentola*, „Nacqui all'affanno" und zwei Ausschnitte aus dem *Stabat Mater* hinzu. (Im April singt sie am Italienischen Kulturinstitut Athens das gesamte *Stabat Mater* von Pergolesi.) Im Juli nimmt sie die Arie aus *Cenerentola* wieder auf, anschließend singt sie in Thessaloniki „Inflammatus" aus Rossinis *Stabat Mater* (und vielleicht auch zwei *Otello*-Arien). Im Mai 1945 singt sie bei einem weiteren Konzert in Thessaloniki (zusätzlich zur großen Szene aus *La traviata*, „Abscheulicher" aus *Fidelio*, „Casta Diva" aus *Norma, Isoldes Liebestod*, Mozart, Weber, Puccini und Delibes' „Glöckchen-Arie") zum ersten Mal „Una voce poca fa" aus *Il barbiere di Siviglia*. „Bel raggio" steht auch auf dem Programm ihres „Abschiedskonzerts" vor ihrer Rückkehr nach New York. Von dem genannten Konzert-Repertoire behält Maria Callas nur drei Arien bei, von denen es zahlreiche veröffentlichte Aufnahmen gibt: „Bel raggio lusinghier" (Mailand 1956 sowie von der Deutschland-Tournee 1962, herrlich); „Una voce poco fa" (1958: Nordamerika-Tour, Montreal bis Los Angeles, anschließend Debüt in Paris; 1959: Madrid, Barcelona, Hamburg,…); schließlich „Nacqui all'affanno" (London 1962, Paris 1963 — mit *Semiramide*).

Callas' erster Bühnenauftritt mit Rossini fand im Oktober 1950 am Teatro Eliseo in Rom unter Gianandrea Gavazzeni mit Fiorilla aus *Il turco in Italia* statt. Die Auftrittsarie der Fiorilla, „Non si dà follia maggiore", in Callas' ungestümer Interpretation ist auf einem Live-Mitschnitt erhalten (die Kadenz ist anders als in der Warner-Version), der wiedergefunden und veröffentlicht wurde. Bei der Wiederaufführung des Werkes schlüpfte Sesto Bruscantini in die Rolle des Türken, Cesare Valletti (späterer Elvino in *La sonnambula*, Scala 1955) in die des Narciso und Mariano Stabile (1888–1968), der berühmte

Falstaff (Verdi), in die des Prosdocimo. Der *Turco* sollte im damaligen Kontext von Callas' Rollen gesehen werden: Aida und Tosca am Anfang des Monats, dann, nach Fiorilla, folgte Kundry aus *Parsifal*. Callas nahm *Il turco* 1954 auf (die Einspielung stellt unbestritten eine ihrer virtuosesten, vor Geist sprühenden Leistungen dar), ehe sie das Werk im Folgejahr erfolgreich an der Scala wiederaufnahm — ebenfalls unter Gavazzeni.

Ihre zweite Begegnung mit einer Opera buffa von Rossini war die Rosina: die Darbietung fand am 16. Februar 1956 am Tag nach einer *La traviata*-Aufführung an der Scala statt; die fünf Vorstellungen des *Barbiere di Siviglia* gingen ein wenig in der Wiederaufnahme der *La traviata*-Produktion 1955 von Visconti unter — seit der Kundry und der Norma in Rom ein glühender Callas-Verehrer. Tito Gobbi sang den Figaro, Luigi Alva (und Nicola Monti) den Almaviva, Rossi-Lemeni (der Türke von 1954!) den Basilio. Die klassische, gar altmodische Produktion rief gemischte Reaktionen hervor, da Carlo Maria Giulini (nach eigener Aussage aufgrund mangelnder Proben) den Eindruck erweckte, seine grandiose, jedoch entfesselte, ja exzessive Besetzung nicht durchgängig unter Kontrolle zu haben — vor allem nicht Maria Callas. Im darauffolgenden Jahr kehrte bei einer Londoner Einspielung des *Barbiere* wieder Ordnung ein — ein vollkommenes Gleichgewicht, maß- und geistvoll. Auf der Bühne sollte Maria Callas die Rosina nie wieder singen.

1952, zwischen Fiorilla und Rosina, tastete sich Callas schließlich an einen völlig anderen Rossini heran. Es wurde bereits erwähnt, wie viel sie Francesco Siciliani, 1948–1957 Künstlerischer Leiter des Maggio Musicale Fiorentino (anschließend ging er an die Scala), bei *I vespri siciliani* verdankt. Für die Spielzeit 1952, die vollständig Rossini gewidmet war, schlug der musikalische Berater des Maggio, Tullio Serafin, *Armida* vor: ein „unmögliches" Werk, dass „einen dramatischen Koloratursopran" ohnegleichen und fünf Tenöre verlangt.

Ein solches Vorhaben war nur mit und für Maria Callas sinnvoll — die, so heißt es, die Rolle innerhalb von fünf Tagen einstudierte. Ein Vergleich der Rossini-Einspielungen von Elvira Hidalgo vor 1910, darunter eine Rosina in sehr hohem Sopran, und Callas' Zauberin Armida offenbart sofort den zurückgelegten Weg seit dem allerersten Versuch eines romantischen Belcanto, gewiss unter Einfluss des großen Serafin, der in Bezug auf den Stil immer untadelig war. Manche warfen Maria Callas vor, in „Bel raggio lusinghier" ihre prachtvollen Fiorituren auf das Nötigste zu beschränken — sie entschied sich gegen ein stimmliches Feuerwerk das musikalisch und dramatisch fehl am Platz gewesen wäre. *Semiramide* und *Armida* sind in der Tat der Opera seria zuzuordnen, und es handelt sich auch ganz richtig um eine Renaissance dieses stimmlich hinreißenden und ehrfurchtgebietenden Genres, zu der Callas und Serafin die Florentiner baten. Die unerhörte Beweglichkeit des verzierten Gesangs und die eruptive Virtuosität lassen die gesamte Rolle erstrahlen: vom Quartett im ersten Akt über die Duette und das unvergleichliche „D'Amore al dolce impero" bis zum Finale, zwischen Zorn und Schmerz, mit verblüffender Autorität und von einem fabelhaften hohen Es gekrönt. Ein erlesenes Beispiel elegischer Koloratur und das vielleicht fesselndste Zeugnis, das eine menschliche Stimme je hinterlassen hat.

MICHEL ROUBINET
Übersetzung : Anne Thomas

Una cantante in fieri non ha certo bisogno di essere particolarmente incitata a scoprire Rossini, eppure una celebre interprete di Rosina nel *Barbiere di Siviglia* seppe trasmettere la sua passione per questo compositore alla giovanissima Maria Kalogeropoulou, che amava cantare *La paloma* di Yradier e la Habanera della *Carmen* (con le quali nel settembre 1937, appena arrivata in Grecia, si presentò per l'ammissione alla classe di Maria Trivella, la sua prima insegnante). Quella famosa Rosina era Elvira de Hidalgo (1892–1980), seconda insegnante della Callas al Conservatorio di Atene. Dopo essere stata Rosina al San Carlo di Napoli nel 1908, a Monte Carlo negli anni successivi e alla Metropolitan Opera di New York nel 1910, nel 1916 la Hidalgo ebbe l'onore di interpretare questo personaggio alla sua prima esibizione alla Scala in occasione del centenario dell'opera (così come nel 1953 la Callas fu invitata alla Fenice di Venezia per quello della *Traviata*).

"Bel raggio lusinghier" da *Semiramide* dovrebbe essere la prima aria rossiniana che la Callas interpretò (insieme a "Et incarnatus est" dalla Messa in do minore di Mozart, "La mamma morta" di Giordano e la *Canzone per ballo* di Pizzetti) il 29 maggio 1942 per il suo penultimo esame di fine anno (terminò ufficialmente gli studi nel 1943). Ciò avvenne appena prima del suo grande successo professionale nel ruolo di Tosca quell'estate. Il 7 giugno cantò ancora "Bel raggio" (forse anche arie da *Guglielmo Tell* e dal *Barbiere*) in occasione di un concerto organizzato dalle forze d'occupazione italiane per il 150° anniversario della nascita di Rossini. Il 9 gennaio 1943 la Callas aggiunse al suo repertorio rossiniano il rondò finale della *Cenerentola* ("Nacqui all'affanno") e due brani dello *Stabat Mater* (mentre in aprile cantò lo *Stabat Mater* di Pergolesi all'Istituto Italiano di Cultura di Atene). Riprese l'aria della *Cenerentola* in luglio, poi a Tessalonica cantò l'"Inflammatus" dallo *Stabat Mater* di Rossini (e forse due arie da *Otello*). Nel maggio 1945, in altri concerti a Tessalonica, cantò per la prima volta "Una voce poco fa" dal *Barbiere*, ma anche la grande aria della *Traviata*, "Abscheulicher" da *Fidelio*, "Casta Diva" da *Norma*, la Morte di Isotta da *Tristano e Isotta*, brani di Mozart, Weber, Puccini e l'Aria delle campanelle di Delibes! "Bel raggio" figura nel suo concerto d'addio prima di tornare a New York. Di tutto questo repertorio in seguito la Callas avrebbe cantato in concerto solo tre arie, preservate in diverse registrazioni pubblicate: "Bel raggio lusinghier" (1956, Milano, splendida interpretazione; 1962, tournée in Germania); "Una voce poco fa" (1958, tournée in Nord America da Montreal a Los Angeles, poi debutto a Parigi; 1959, Madrid, Barcellona, Amburgo...); infine "Nacqui all'affanno" (1962, Londra; 1963, Parigi, con *Semiramide*).

Il primo ingaggio della Callas per un ruolo rossiniano sul palcoscenico arrivò nell'ottobre 1950 con il ruolo di Fiorilla nel *Turco in Italia* diretto da Gianandrea Gavazzeni al Teatro Eliseo di Roma. Una registrazione dal vivo della sua impetuosa interpretazione dell'aria d'ingresso di Fiorilla "Non si dà follia maggiore" (la cui cadenza differisce dalla versione Warner) è stata ritrovata e pubblicata. In questo revival dell'opera, Sesto Bruscantini impersonava Selim, Cesare Valletti (futuro Elvino nella *Sonnambula* alla Scala del 1955) era Narciso e Mariano Stabile (1888–1968, celebre Falstaff di Verdi) il poeta. Questo *Turco* va visto nel suo contesto: la Callas aveva interpretato Aida e Tosca all'inizio del mese e, dopo Fiorilla, cantò Kundry in *Parsifal*! Incise *Il turco* nel 1954: fu uno dei suoi successi più incontestati, un'interpretazione virtuosistica e brillante. Poi riprese l'opera con successo l'anno seguente alla

Scala, sempre con Gavazzeni.

Il suo secondo ruolo buffo fu quello di Rosina, nel quale si esibì per la prima volta il 16 febbraio 1956 alla Scala, all'indomani di una *Traviata*. In realtà le cinque recite del *Barbiere* furono oscurate dalla lunga ripresa dell'allestimento del 1955 della *Traviata* firmata Visconti, fervente ammiratore della Callas fin dalle sue interpretazioni romane di Kundry e Norma. In quel *Barbiere*, Tito Gobbi era Figaro, Luigi Alva (e Nicola Monti) Almaviva, Nicola Rossi-Lemeni (il Turco del 1954) Basilio. Questa messinscena antica, per non dire vecchiotta, ebbe un successo moderato, con Carlo Maria Giulini che dava l'impressione di non riuscire sempre a gestire il cast, brillantissimo ma troppo enfatico nell'interpretazione, a cominciare dalla Callas (Giulini imputò tali lacune al numero insufficiente di prove). Tutto rientrò nei ranghi l'anno successivo, con una registrazione londinese del *Barbiere* perfetta per equilibrio, misura e spirito. La Callas non avrebbe più interpretato Rosina sul palcoscenico.

Nel 1952, fra Fiorilla e Rosina, Maria Callas affrontò un Rossini completamente diverso. Il testo introduttivo dei *Vespri siciliani* spiega quale debito di riconoscenza la cantante avesse verso Francesco Siciliani, che fu direttore del Maggio Musicale Fiorentino dal 1948 al 1957 (e poi approdò alla Scala). Per la stagione del 1952, interamente dedicata a Rossini, Tullio Serafin, consulente musicale del Maggio, propose *Armida*, un'opera "impossibile", in quanto richiede un soprano drammatico d'agilità fuori del comune e ben cinque tenori. Un progetto del genere aveva senso solo con e per la Callas, che pare abbia studiato il ruolo in cinque giorni. L'ascolto comparato del Rossini inciso dalla Hidalgo prima del 1910 (compresa una Rosina da soprano molto acuto) e della maga Armida della Callas rivela subito che l'approccio al belcanto del primo romanticismo è cambiato, sicuramente grazie al contributo del grande Serafin, vero maestro di stile. Alcuni hanno rimproverato alla Callas di aver limitato allo stretto necessario le sue sontuose fioriture in "Bel raggio lusinghier", rinunciando a pirotecnie vocali che sarebbero state dei falsi musicali e teatrali. In effetti sia *Semiramide* che *Armida* si rifanno alla tradizione dell'opera seria, ed è proprio alla riscoperta di questo genere vocalmente smagliante e imponente che la Callas e Serafin sollecitarono i fiorentini. La straordinaria flessibilità del canto ricco di abbellimenti e il virtuosismo più ardente illuminano la sua interpretazione di questo ruolo: dal quartetto iniziale a una scena finale fra furore e dolore, di un'autorevolezza sbalorditiva e coronata da un favoloso mi bemolle acuto, passando per i duetti e l'incomparabile "D'Amore al dolce impero", esempio supremo di coloratura elegiaca e forse la testimonianza più soggiogante mai lasciata da una voce umana.

MICHEL ROUBINET
Traduzione: Paola Simonetti

RIGOLETTO

Although she was born in New York, it was not in the United States that Maria Callas was to make her American debut, contrary to her expectations when, in 1945, she had left Greece to return to her native city. Even when she did make her first US appearance, it was not at the Metropolitan Opera, but at Chicago's Civic Opera (in 1954, with further appearances in 1955, including three performances as Butterfly, the only time she played the role on stage). Her Met debut only came in 1956, with a return in 1958 followed almost immediately by a visit to Dallas (to play the title role in Cherubini's *Medea*) as part of a major North-American concert tour, and a final visit in 1965. By this time, however, she had already experienced great success in Latin America, including her debut performances in two roles that were to be of central importance in the development of her repertoire.

On 21 April 1949, Maria Callas married Giovanni Battista Meneghini (1896–1981) in the Filippini Church in Verona, Meneghini having obtained dispensation to marry a member of the Orthodox Church. The couple then travelled to Genoa and that very evening Maria Meneghini Callas set sail alone for Buenos Aires and the prestigious Teatro Colón. Meneghini himself had to stay in Italy for business reasons, but their three months apart are richly documented by the almost daily letters Callas wrote to him. The eminent conductor Tullio Serafin had a long association with the Teatro Colón, the most famous opera house in South America, and was returning for its Italian season with Mario del Monaco, Fedora Barbieri, Nicola Rossi-Lemeni, Mario Filippeschi and, of course, Callas, appearing in her repertoire of the moment: *Turandot*, *Norma* and *Aida*. The few surviving recordings of her appearances there — the earliest we have of Callas — are evidence that several performances were broadcast on the radio, as was the official gala concert of 9 July (the day before her return to Italy) celebrating the 133rd anniversary of Argentina's independence and featuring excerpts from *Norma* (the earliest surviving recording of a Callas "Casta Diva"), *Faust* and *Turandot*.

In April 1950, Callas played Aida in her debut at La Scala, and then at the San Carlo in Naples. After this, she flew to Mexico City, via New York, for the first of three seasons there. Documented by numerous live recordings, her achievements there were triumphal, as also attested by the huge illuminated letters on the Palacio de Bellas Artes proclaiming her to be the soprano of the century. Between 23 May and 27 June she portrayed four heroines, including a significant role debut: Norma, Aida, Tosca and Leonora in *Il trovatore*. Serafin apparently reproached her for singing her first Leonora without him, but the situation was righted in January 1951 in Naples (recording issued), when he gave Callas the opportunity to noticeably refine her characterisation of the role, in an admirable performance with Giacomo Lauri-Volpi's Manrico. That same year Callas returned to Mexico City to sing *Aida* and *La traviata* (her first complete recording as Violetta, a role she had first sung on stage in Florence in January). She then travelled on to Brazil, where she joined forces with Serafin again for *Norma* and *La traviata* in São Paulo, and the same two operas plus *Tosca* in Rio de Janeiro (most of a recording made of the 24 September performance at the Teatro Municipal survives). She also took part in a concert with Paolo Silveri, Boris Christoff and… Tebaldi,

who was astonished to hear a "heavy" voice like Callas's soar with such ease in roles associated with bel canto, such as Violetta.

In terms of repertoire, 1952 marked a turning point, as bel canto and dramatic coloratura roles began to take precedence over the dramatic soprano roles. Straight after her stunning incarnation of Rossini's Armida in Florence, and then *Puritani* in Rome, Callas set off for her third season in Mexico City. Between 29 May and 1 July she appeared in five productions (all captured in radio recordings). In all five she was partnered by Giuseppe di Stefano, with whom she later went on to make a number of studio recordings for EMI (1953–57).

Other than *Tosca*, which brought her Mexican season to a dazzling end, Callas focused on the bel canto repertoire and the related Verdi roles of the early 1850s: *I puritani*, *La traviata*, *Lucia di Lammermoor* (her debut in what was to be a pivotal role in the Callas "revolution", one to which the soprano was able to restore the original, dramatic qualities) and, finally, *Rigoletto*, on 17 and 21 June. Two performances only, then, conducted by Umberto Mugnai (1919–96), in a role she never sang again on stage, sadly, given that it suited her to perfection and illustrated the kind of reform of the repertoire to which she was by then committed. Callas did sing Gilda again in September 1955, in a recording with the La Scala forces and Tito Gobbi as Rigoletto (the baritone had been there to witness her Italian debut as Gioconda in Verona in 1947, and had sung with her for the first time in the São Paulo production of *La traviata*), the irreplaceable Serafin conducting with the ideal combination of dramatic power and elegiac lyricism. Callas did not incorporate there the high E with which in Mexico City she ended her ecstatic "Caro nome", a marvel of poetic and vocal flexibility from a character whose true depths she restored (as she did Lucia's), a character facing her impending doom in a state of devastatingly tragic, bel canto-inflected euphoria. Mexico City and Milan: two inextricably linked facets of an approach revealing the unique qualities of Callas's Gilda.

MICHEL ROUBINET
Translation: Susannah Howe

New-yorkaise de naissance, ce n'est pas aux États-Unis que Maria Callas devait faire ses débuts américains, comme elle l'avait imaginé lorsque, en 1945, elle avait quitté la Grèce pour rentrer à New York. Quand elle s'y produira pour la première fois, ce ne sera pas non plus au Metropolitan Opera de sa ville natale mais au Civic Opera de Chicago (1954, puis 1955 avec notamment les trois seules apparitions scéniques de sa carrière en Butterfly). En fait, ses débuts au Met n'auront lieu qu'en 1956 ; elle y reviendra en 1958, paraissant aussitôt après à Dallas (*Medea* de Cherubini) au cœur d'une grande tournée nord-américaine de concerts, puis en 1965. Maria Callas avait toutefois connu, antérieurement, de retentissants succès en Amérique latine, ponctués de deux prises de rôles de première importance pour l'évolution de son répertoire.

Le 21 avril 1949, Maria Callas épousait Giovanni Battista Meneghini (1896–1981) en l'église *dei Santi Fermo e Rustico dei Filippini* de Vérone, Meneghini ayant dû obtenir une dispense pour épouser une orthodoxe. Les nouveaux époux partirent aussitôt pour Gênes et, le soir même, Maria Meneghini Callas s'embarquait seule, Meneghini devant rester en Italie pour ses affaires, pour Buenos Aires et le

prestigieux Teatro Colón — trois mois d'absence richement documentés par les lettres presque quotidiennes de la musicienne à son époux. Le grand Tullio Serafin, chef de longue date familier de ce théâtre lyrique, le plus fameux d'Amérique du Sud, y revenait pour la saison italienne avec Mario del Monaco, Fedora Barbieri, Nicola Rossi-Lemeni, Mario Filippeschi — et bien sûr Callas, qui se produisit dans son répertoire d'alors : *Turandot*, *Norma* et *Aida*. Les quelques enregistrements conservés — qui sont les plus anciens témoignages connus de la voix de la Callas — prouvent que plusieurs représentations furent radiodiffusées, ainsi que le très officiel concert de gala du 9 juillet (veille de son départ pour l'Italie) célébrant le 133e anniversaire de l'indépendance de l'Argentine — extraits de *Norma*, *Faust* et *Turandot* : son premier « *Casta Diva* » conservé.

En avril 1950, Callas est Aida, pour ses débuts à la Scala, puis au San Carlo de Naples. Après quoi elle s'envole, *via* New York, pour la première de ses trois saisons à Mexico. Documentés par de nombreuses captations *dal vivo*, ses succès y seront triomphaux, comme l'atteste l'inscription en lettres lumineuses géantes sur la façade du Palacio de Bellas Artes : « Maria Meneghini Callas *la soprano absoluta del siglo* ». Entre le 23 mai et le 27 juin, elle chante quatre héroïnes, avec une importante prise de rôle : Norma, Aida, Tosca et Leonora de *Il trovatore*. Serafin lui aurait reproché cette prise de rôle sans lui — la situation se rétablira en janvier 1951 à Naples (bande publiée), le Maestro permettant alors à Callas d'affiner sensiblement sa Leonora, admirable face au Manrico de Giacomo Lauri-Volpi. Cette même année, Callas retourne à Mexico — *Aida* et *La traviata* (sa première intégrale conservée en Violetta, sa prise de rôle ayant eu lieu à Florence en janvier) — puis continue vers le Brésil, où elle retrouve Serafin : *Norma* et *La traviata* à São Paulo, les mêmes à Rio de Janeiro plus *Tosca* (l'enregistrement du 24 septembre au Teatro Municipal est pour l'essentiel conservé), outre un concert réunissant Paolo Silveri, Boris Christoff et… Tebaldi, qui s'émerveillait d'entendre une voix « lourde » comme celle de Callas, héroïque en Aida, s'élever avec tant d'aisance dans les emplois issus du *bel canto* romantique, comme Violetta.

En termes de répertoire, l'année 1952 marque un tournant, les rôles de « soprano dramatique d'agilité » et le *bel canto* romantique revendiquant une place de plus en plus importante en regard des rôles de soprano dramatique. Aussitôt après sa stupéfiante *Armida* de Rossini à Florence, puis *I puritani* à Rome, Callas repart pour sa troisième et ultime saison mexicaine. Entre le 29 mai et le 1er juillet, elle paraît dans cinq productions (toutes documentées par des captations radiophoniques), chaque fois avec Giuseppe di Stefano, qui sera l'un de ses principaux partenaires pour nombre de gravures studio d'EMI entre 1953 et 1957.

Hormis *Tosca*, qui referme brillamment sa saison mexicaine, Callas se concentre sur le *bel canto* romantique et le Verdi qui en résulte, au début des années 1850 : *I puritani*, *La traviata*, *Lucia di Lammermoor* (prise de rôle essentielle et pivot de la « révolution » Callas, qui sut restituer la nature foncièrement dramatique du rôle-titre), enfin *Rigoletto*, les 17 et 21 juin : deux représentations seulement, sous la direction d'Umberto Mugnai (1919–1996), pour un rôle que jamais elle ne devait rechanter sur scène, hélas !, car il lui convenait à la perfection et s'inscrivait dans cette « réforme du chant lyrique » dans laquelle elle s'était engagée. Callas, en septembre 1955, ne retrouvera Gilda que pour l'enregistrer avec la Scala et Tito Gobbi en Rigoletto

(témoin de ses débuts italiens en Gioconda à Vérone en 1947, il avait chanté avec elle pour la première fois dans *La traviata* de São Paulo), sous la direction aussi puissamment dramatique qu'élégiaque de l'irremplaçable Serafin : elle s'abstiendra alors, naturellement, d'ajouter le contre-*mi* naturel qui couronne à Mexico son extatique « *Caro nome* », merveille de souplesse vocale et poétique d'un personnage dont la vraie profondeur, comme pour Lucia, était enfin pleinement restituée, courant à sa perte avec une tragique et bouleversante euphorie belcantiste. Mexico, Milan : deux facettes indissociables d'une approche révélant le caractère unique de la Gilda de Callas.

MICHEL ROUBINET

Als Maria Callas 1945 von Griechenland aus zurück in ihre Geburtsstadt New York zog, träumte sie davon, ihr Debüt auf dem amerikanischen Kontinent in den USA zu geben. Die Metropolitan Opera hätte sich dafür besonders angeboten, doch stattdessen trat die Sängerin in den Vereinigten Staaten erstmals 1954 an der Civic Opera in Chicago auf (wo sie im Jahr 1955 in drei Vorstellungen als Madame Butterfly zu erleben war — wohlgemerkt ihre einzigen Auftritte in dieser Rolle). Tatsächlich debütierte Maria Callas erst 1956 an der Met; im Rahmen einer großen Konzerttournee durch Nordamerika im Jahr 1958 trat sie — unmittelbar vor einem Auftritt in Dallas (Cherubinis *Medea*) — erneut dort auf, ebenso wie ein letztes Mal im Jahr 1965. Allerdings war sie zu jener Zeit bereits durch ihren großen Erfolg in Lateinamerika bekannt, wo sie in zwei Rollen debütiert hatte, die für die Entwicklung ihres Repertoires von größter Bedeutung waren. Am 21. April 1949 gab Maria Callas Giovanni Battista Meneghini (1896–1981) in der Filippini-Kirche in Verona das Jawort, nachdem ihr Ehemann die Erlaubnis eingeholt hatte, eine Frau orthodoxen Glaubens zu heiraten. Gleich darauf machte sich das frisch vermählte Paar auf den Weg nach Genua. Noch am selben Abend jedoch reiste Maria Meneghini Callas für ein Engagement am angesehenen Teatro Colón nach Buenos Aires, während ihr Gatte aus geschäftlichen Gründen in Italien zurückblieb — ihre dreimonatige Trennung ist umfangreich anhand der Briefe dokumentiert, die die Musikerin fast täglich an ihren Ehemann schrieb. Der große Tullio Serafin, der eine langjährige Beziehung zu dem berühmtesten Opernhaus Südamerikas pflegte, dirigierte dort eine Spielzeit mit italienischen Werken, für die Mario del Monaco, Fedora Barbieri, Nicola Rossi-Lemeni, Mario Filippeschi und natürlich Maria Callas engagiert waren, die in *Turandot*, *Norma* und *Aida* auftrat. Die wenigen erhaltenen Aufnahmen — die ältesten bekannten Dokumente von Maria Callas' Gesang — belegen, dass mehrere Vorstellungen im Radio gesendet wurden, unter anderem das hochoffizielle Galakonzert am 9. Juli (dem Vorabend ihrer Rückreise nach Italien) zum 133. Unabhängigkeitstag Argentiniens, bei dem sie unter anderem Auszüge aus *Norma* (ihr erstes verewigtes „Casta Diva"), *Faust* und *Turandot* sang.

Im April 1950 debütierte Maria Callas an der Mailänder Scala als Aida und sang die Rolle später noch einmal am Teatro San Carlo in Neapel. Danach reiste sie *via* New York für ihre erste von insgesamt drei Spielzeiten nach Mexiko. Zahlreiche Live-Aufnahmen belegen ihre triumphalen Erfolge, die ihr auch eine gigantische Leuchtreklame an der Fassade des Palacio de Bellas Artes bescheinigte: „Maria Meneghini Callas, die Jahrhundert-Sopranistin". Zwischen dem 23. Mai und dem 27. Juni sang sie vier Heldinnen — Norma, Aida, Tosca sowie eine bedeutende Debütrolle:

die Leonora aus *Il trovatore*. Serafin warf ihr später vor, dieses Debüt ohne seine Unterstützung verwirklicht zu haben — im Januar 1951 in Neapel machte Maria Callas dies jedoch wett, als der Dirigent ihr die Gelegenheit gab, ihre Darbietung deutlich zu verbessern: Ihre Vorstellung an der Seite von Giacomo Lauri-Volpi als Manrico war hinreißend, wie eine veröffentlichte Aufnahme bezeugt. Im selben Jahr kehrte Maria Callas für Inszenierungen von *Aida* und *La traviata* nach Mexico City zurück. Hierbei entstand ihr erstes komplettes Live-Dokument als Violetta, nachdem sie im Januar in Florenz in dieser Rolle debütiert hatte. Danach reiste sie nach Brasilien weiter, wo sie erneut auf Serafin traf: Es folgten *Norma* und *La traviata* in São Paulo sowie am Teatro Municipal in Rio de Janeiro, wo außerdem am 24. September eine Aufführung von *Tosca* aufgezeichnet wurde, die größtenteils erhalten geblieben ist. Bei einem weiteren Konzert traf Maria Callas auf Paolo Silveri, Boris Christoff ... und Renata Tebaldi, die entzückt war, dass solch eine „schwere" Stimme — die einer heroischen Aida — mit derartiger Leichtigkeit Belcanto-Rollen wie die der Violetta singen konnte. Hinsichtlich des Repertoires kennzeichnete das Jahr 1952 einen Wendepunkt: Anstelle von dramatischen Sopranrollen gewannen Partien im Stimmfach des „dramatischen Koloratursoprans" sowie romantische Belcanto-Partien immer mehr an Bedeutung. Gleich nach einer umwerfenden *Armida* (Rossini) in Florenz und *I puritani* in Rom reiste die Callas für ihre dritte und letzte Saison nach Mexico City. Zwischen dem 29. Mai und dem 1. Juli trat sie in fünf Inszenierungen auf, die alle durch Radioaufzeichnungen dokumentiert sind. Dabei sang sie jeweils an der Seite von Giuseppe di Stefano, einem ihrer bedeutendsten Partner für Studioaufnahmen beim Label EMI zwischen 1953 und 1957.

Abgesehen von *Tosca*, mit der die Callas die Saison in Mexico City fulminant abschloss, konzentrierte sie sich auf romantischen Belcanto und damit auf Verdi-Rollen aus den frühen 1850er-Jahren: *I puritani*, *La traviata* und *Lucia di Lammermoor* (ihr Debüt in dieser Oper war maßgeblich für die „Callas-Revolution" verantwortlich, die ursprüngliche dramatische Natur der Hauptrolle wiederherstellte). Schließlich folgte am 17. und 21. Juni *Rigoletto*: Außer in diesen beiden Aufführungen unter der Leitung von Umberto Mugnai (1919–1996) verkörperte Maria Callas die Rolle der Gilda nie wieder auf der Bühne, was ungeheuer schade ist, da sie ihr perfekt entsprach und in ihr Konzept der „Reform des Opernrepertoires" passte, dem sie sich verschrieben hatte. Im September 1955 sang sie die Gilda noch einmal, für eine Aufnahme mit den Musikern der Mailänder Scala und Tito Gobbi (Rigoletto), der zum ersten Mal in *La traviata* in São Paulo mit ihr zusammen gesungen und ihr Italien-Debüt als Gioconda in Verona 1947 miterlebt hatte. Das Dirigat des einzigartigen Serafin war höchst dramatisch und elegisch zugleich: Freilich verzichtete Maria Callas hier auf das hohe E, mit dem sie in Mexico City ihre verzückte Arie „Caro nome" gekrönt hatte — ein Meisterwerk des geschmeidigen Gesangs und der Poesie, das Gilda, die belkantierend mit einer erschütternden Euphorie ins Verderben rennt, endlich in ihrer wahren Tiefe zur Geltung bringt (wie Lucia). Maria Callas' Darbietungen der Rolle in Mexico City und Mailand spiegeln zwei untrennbare Facetten einer Herangehensweise wider, die den einzigartigen Charakter ihrer Gilda offenbaren.

MICHEL ROUBINET
Übersetzung: Stefanie Schlatt

Newyorchese di nascita, Maria Callas non ebbe un esordio americano negli Stati Uniti, come avrebbe immaginato quando, nel 1945, partì dalla Grecia per rientrare a New York. La sua prima esibizione in questo paese non si svolse nemmeno alla Metropolitan Opera della sua città natale, ma alla Civic Opera di Chicago (nel 1954, poi nel 1955 con le tre uniche apparizioni teatrali della sua carriera nelle vesti di Butterfly). L'esordio al Met sarebbe venuto solo nel 1956, dove la cantante avrebbe fatto ritorno nel 1958, oltre a comparire successivamente a Dallas (*Medea* di Cherubini) nell'ambito di una grande tournée nordamericana di concerti e, infine, nel 1965. Ma i successi in America Latina furono strepitosi, sottolineati dall'esordio in due ruoli di fondamentale importanza nell'evoluzione del suo repertorio.

Il 21 aprile 1949 Maria Callas sposava Giovanni Battista Meneghini (1896–1981) nella chiesa dei Santi Fermo e Rustico dei Filippini di Verona; Meneghini aveva dovuto richiedere una dispensa speciale per sposare una cristiana ortodossa. Gli sposi novelli partirono subito per Genova e, la sera stessa, Maria Meneghini Callas s'imbarcava da sola per raggiungere Buenos Aires e il prestigioso Teatro Colón, mentre il marito era costretto a rimanere in Italia per affari; la separazione durò tre mesi, riccamente documentati da lettere quasi quotidiane inviate dalla cantante al marito. Il grande direttore d'orchestra Tullio Serafin, che conosceva da tempo questo teatro lirico, il più famoso dell'America del Sud, era tornato qui per la stagione italiana con Mario del Monaco, Fedora Barbieri, Nicola Rossi-Lemeni, Mario Filippeschi, e naturalmente la Callas, che interpretava il suo repertorio dell'epoca: *Turandot*, *Norma* e *Aida*. Le poche registrazioni conservate, le più antiche testimonianze note della sua voce, dimostrano che molte rappresentazioni furono trasmesse alla radio, come l'importante concerto di gala ufficiale del 9 luglio (vigilia della sua partenza per l'Italia) per i festeggiamenti in occasione del 133º anniversario dell'indipendenza argentina, con brani di *Norma*, *Faust* e *Turandot* e la prima registrazione della sua "Casta Diva".

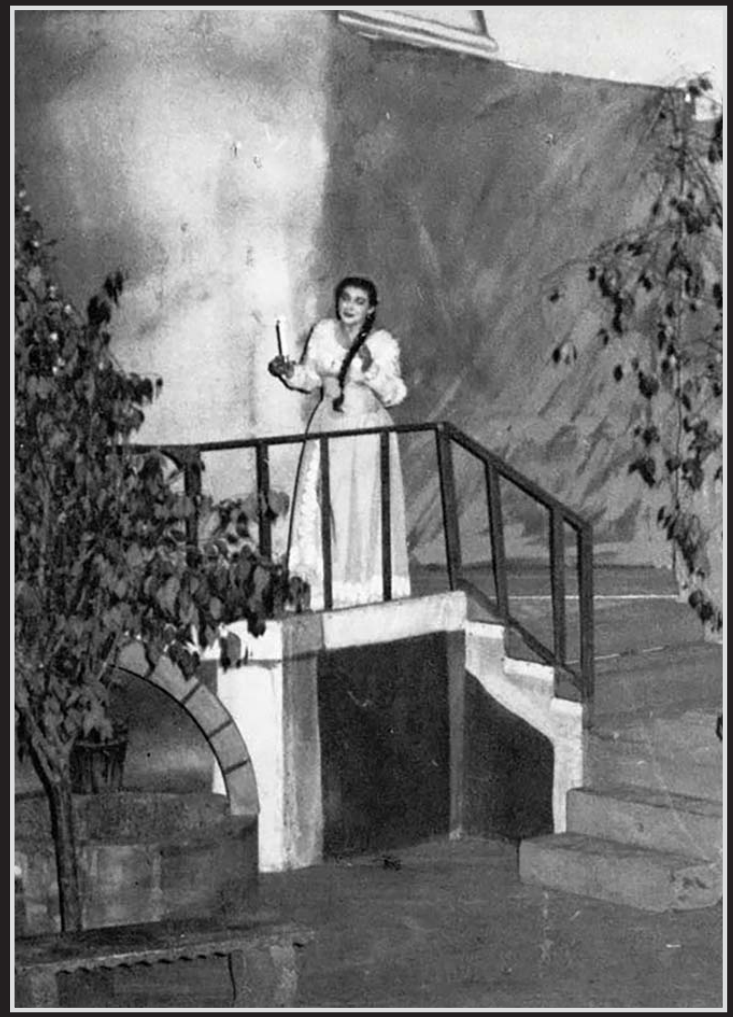
Nell'aprile 1950 Maria Callas indossava i panni di Aida per il suo debutto alla Scala, poi al San Carlo di Napoli, prima di volare a New York da cui avrebbe proseguito per la prima di tre stagioni a Città del Messico. Il successo che riportò qui fu trionfale, come dimostrano numerose registrazioni dal vivo e l'iscrizione luminosa a caratteri cubitali sulla facciata del Palacio de Bellas Artes: "Maria Meneghini Callas *la soprano absoluta del siglo*". Tra il 23 maggio e il 27 giugno, la cantante interpretò quattro eroine con un'importante debutto: Norma, Aida, Tosca e Leonora de *Il trovatore*. Serafin non avrebbe voluto che questa interpretazione si svolgesse senza di lui, ma i rapporti tra i due si sarebbero ristabiliti nel gennaio 1951 a Napoli (registrazione pubblicata); il Maestro permise allora alla Callas di perfezionare sensibilmente la sua stupenda Leonora, affiancata dal Manrico di Giacomo Lauri-Volpi. Nello stesso anno la Callas faceva ritorno in Messico con *Aida* e *La traviata* (la sua prima integrale registrata nelle vesti di Violetta, dopo l'esordio nel ruolo a Firenze in gennaio), quindi proseguiva per il Brasile dove avrebbe ritrovato Serafin, con *Norma* e *La traviata* a São Paulo, gli stessi ruoli a Rio de Janeiro, più *Tosca* (la registrazione del 24 settembre al Teatro Municipal è quasi interamente conservata), oltre a un concerto che riuniva Paulo Silveri, Boris Christoff e… Renata Tebaldi, stupita di sentire una voce "pesante" come quella della Callas, eroica in Aida, innalzarsi con tanta facilità nei virtuosismi

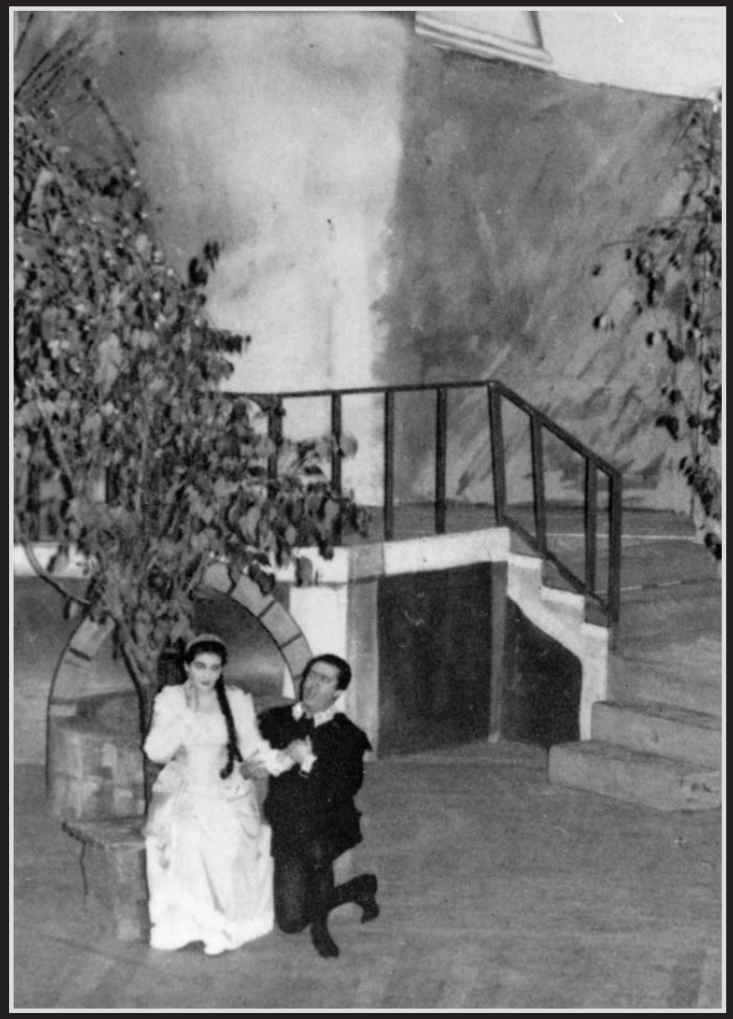
quasi belcantistici del ruolo romantico di Violetta.

Dal punto di vista del repertorio, il 1952 segna una svolta: i ruoli di soprano drammatico di agilità e il belcanto romantico rivendicano un posto sempre più importante rispetto a quelli di soprano drammatico. Così, dopo la stupefacente *Armida* di Rossini a Firenze, seguita da *I puritani* a Roma, la Callas ripartiva per la sua terza e ultima stagione messicana, comparendo tra il 29 maggio e l'1 luglio in cinque allestimenti (tutti testimoniati da registrazioni radiofoniche), ogni volta con Giuseppe di Stefano, uno dei suoi principali partner per numero di incisioni discografiche EMI in studio tra il 1953 e il 1957.

Fatta eccezione per *Tosca*, che concluse brillantemente la stagione messicana, la Callas si concentrò sul belcanto romantico e la produzione verdiana da esso derivata all'inizio del decennio del 1850, con *I puritani*, *La traviata*, *Lucia di Lammermoor* (esordio fondamentale e perno della "rivoluzione" operata dalla Callas, che seppe restituire la natura profondamente drammatica al ruolo della protagonista). Infine venne *Rigoletto*, il 17 e 21 giugno: solo due rappresentazioni dirette da Umberto Mugnai (1919–96), per un ruolo che il soprano non avrebbe mai più cantato sulla scena. Peccato, perché le si adattava a pennello e si inseriva nella sua personale "riforma della lirica". Nel settembre 1955, la Callas avrebbe ritrovato Gilda solo per registrarla con La Scala accanto al Rigoletto di Tito Gobbi (testimone dei suoi esordi italiani nella Gioconda a Verona nel 1947, il baritono aveva cantato con lei per la prima volta ne *La traviata* di São Paulo), sotto la direzione drammatica ed elegiaca allo stesso tempo dell'insostituibile Serafin: allora evitò naturalmente, di aggiungere il mi sovracuto naturale che corona a Città del Messico il suo sublime "Caro nome", meraviglia di agilità vocale e poetica in un personaggio a cui veniva finalmente restituita la sua vera profondità, nella sua corsa verso la rovina, con una tragica e sconvolgente euforia belcantistica. Città del Messico, Milano: due sfaccettature inseparabili dell'approccio che rivela il carattere unico di Gilda nella lettura di Maria Callas.

MICHEL ROUBINET
Traduzione: Manuela Guastella





Maria Callas (Gilda) & Giuseppe di Stefano (Il duca)
in Rigoletto*, Palacio de Bellas Artes, Mexico City, 1952*

NORMA

Callas and Covent Garden enjoyed on the whole an amazingly happy relationship. It is true that for her second opera there they gave her a terrible production of *Il trovatore*. There were also misunderstandings about some dances in *Medea*. And it all ended in tears when in July 1965 she managed to sing in only one performance of *Tosca*, which was her last anyway. But throughout most of those years she for her part felt the public and management to be warm and reliable; for theirs, they knew she revived the glory of the place whenever she (or even her name) appeared.

This *Norma* of November 1952 marked the auspicious beginning. Though the name — she was then, grandly, Maria Meneghini Callas — was already the familiar plaything of the cognoscenti, her engagement had been secured on grounds largely of hearsay. Opera stars who had made a name for themselves in Mexico City and the Arena at Verona did not necessarily win approval in London, and the management was also taking a risk when they decided that the opera for her debut should be Bellini's *Norma*. True, Callas's first performance on 8 November would be the opera's 305th in the house, but all save five of that impressive total dated back to the 19th century. The return to London earlier in the season of the famous mezzo-soprano Ebe Stignani had been a great success, and with her announced to sing the role of Adalgisa the management hoped that their uncertain public would feel that at least some part of the evening was guaranteed. In the event, of course, the whole undertaking was a triumph.

The fourth performance, on the 18th, was the one recorded. The writer of these notes was himself present at the third, and maybe a few personal words of recollection will help in this instance to bring a sense of presence to the past. For one thing, although there was (apparently) a run on tickets after the success of the first night, I went up early in the evening and bought a stall quite cheaply and without difficulty. I was not a frequent visitor at the time, and when there it was usually in the Gallery. The stalls audience dressed for the occasion but left me with one single gem of the Higher Criticism to remember, a cheery remark at the beginning of the first interval: "Well, I thought Stignani won that round".

In a sense, she did, and the sense is one which the recording does not make obvious. It is interesting, for instance, to read the review by John Ardoin in his book *The Callas Legacy* (1977) on a previous (and inferior) issue of the recording. He observes many characteristics of both Callas and Stignani, making thoughtful and illuminating comparisons; but he does not comment (because the recording doesn't reveal it) on the difference that I remember most distinctly — Stignani's voice was pure and Callas's was not. Stignani at 48 was like the young Mirella Freni, in that her voice struck the listener as of crystalline clarity, whereas Callas's already had some element of impurity or wear. I remember very well that after Norma's great solos in the first Act, the opening phrases of Adalgisa came like some deliciously refreshing drink: it was rich and ample, to be sure, but above all completely pure. That was the immediate effect in the theatre.

The recording confirms and somewhat enlarges the impression made on that occasion by Mirto Picchi's Pollione and Giuseppe Vaghi's Oroveso. Not having much in "live" experience to compare them with, I remember

thinking that Vaghi fitted very well my idea of the traditional Italian bass, with Ezio Pinza as the archetype, and that Picchi sounded like a smaller, neater Lauri-Volpi. Regarding Joan Sutherland's very limited contribution, I had what was probably my first experience of that uneasy thought which sometimes crosses the mind in the darkness of the opera house — "Why is it that such a world of fame and opportunity opens before this voice (Callas's) while this one (Sutherland's) is a nonentity singing 'bit-parts'?". Cecil Smith's remark in *Opera* magazine that Callas's quality showed up mercilessly the "small fluttering sounds" emitted by Joan Sutherland's Clothilde stayed in my mind as an example of critical injustice — though of course it could have been true of the first performance, and, if so, then accounted for by nerves.

Of Callas's performance itself I am appalled by what has slipped past my memory. I remember feeling in the last two notes of "Casta Diva" how perilous this art was, how the slightest miscalculation of breath or whatever could break that fine thread of sound. The tenderness of "Teneri figli" remains vivid, and the intensity of those fraught and violent deliberations. The acting — which is so wonderfully present to the mind's eye as one listens now — was to me then not a potent factor (I remember large movements of the limbs and a lot of rather statuesque diagonal pointing). The colossal demands of the role culminating in the great finale seemed to me overwhelming. And the evening's most vivid culmination of all was still to come: the accidental sight, almost face to face, of this woman outside the theatre about half-an-hour later, large-eyed and white, and, surely, desperately tired.

JOHN B. STEANE

La prise de rôle de Maria Callas en Norma, intervenue relativement tôt dans sa « seconde » carrière, fut l'amorce d'une relation inventive avec le Teatro Comunale de Florence, son festival (le *Maggio Musicale*), et son directeur artistique : Francesco Siciliani. Ce dernier avait découvert la voix de Callas lors d'une retransmission à la radio de *Tristan und Isolde* de la Fenice de Venise ; ce rôle d'Isolde (décembre 1947 – janvier 1948), premier engagement que Serafin lui avait obtenu depuis ses débuts italiens dans *La Gioconda* à Vérone le 2 août précédent, fut suivi d'engagements dans différents théâtres qui, à travers trois rôles majeurs, lui permirent de développer un répertoire scénique essentiellement pour soprano dramatique. Le premier (Fenice puis Teatro Puccini d'Udine sous la direction de Nino Sanzogno et d'Oliviero de Fabritiis), fut Turandot, bientôt repris à Rome (Thermes de Caracalla) et Vérone (retour aux Arènes juste un an après son arrivée en Italie), puis au Teatro San Felice de Gênes. Callas avait entre-temps débuté en Verdi avec *La forza del destino* au Politeama Rossetti de Trieste, cette première Leonora n'ayant pas occupé la place qu'elle aurait méritée dans son parcours : elle ne devait la retrouver qu'en 1954, à Ravenne et pour deux représentations, année de son intégrale EMI avec Serafin. Sa troisième prise de rôle fut d'une toute autre portée, bien que limitée dans le temps : il s'agissait d'Aida, abordée au Teatro Lirico de Turin en septembre 1948, avec Serafin, reprise un mois plus tard au Teatro Sociale de Rovigo. Or durant ce mois d'octobre 1948, alors qu'il venait de prendre ses fonctions au Comunale de Florence, Siciliani fut contacté par Serafin qui le pressa de venir auditionner chez lui la cantatrice gréco-américaine. Célèbre anecdote et cependant si révélatrice de ce que Callas avait d'unique : accompagnée

au piano par Serafin, elle chanta des extraits de ses rôles d'alors (Gioconda, Turandot, Aida, Isolde), faisant grande impression. Puis, ayant mentionné ses études à Athènes avec Elvira de Hidalgo — pour Siciliani indissociable du répertoire *bel canto* et *coloratura* dans lequel elle s'était illustrée dès ses débuts en 1908 — Callas déclara qu'elle pouvait tout aussi bien chanter cet autre répertoire. Et de le prouver en interprétant la folie d'Elvira de *I puritani* de Bellini, avec la cabalette. Siciliani, profondément bouleversé, se souvenait avoir vu des larmes couler sur les joues de Serafin. Toutes affaires cessantes, Siciliani contacta Pariso Votto, administrateur du Comunale : *Madama Butterfly*, prévue pour l'ouverture de la saison, devrait s'incliner devant une œuvre qui, pour le soprano d'exception qu'il venait de découvrir, s'imposait : *Norma*.

Jusqu'à la fin de sa vie, Callas a exprimé sa dette envers Serafin, redisant l'importance et l'exigence de la préparation à laquelle le maestro l'avait astreinte pour la prise de rôle la plus emblématique de sa carrière, notamment pour cet art du récitatif — *recitar cantando* — dans lequel elle fut insurpassable. Callas chanta donc ses deux premières *Norma* (30 novembre et 5 décembre 1948) au Comunale de Florence, avec Serafin au pupitre, Mirto Picchi en Pollione, Fedora Barbieri en Adalgisa et Cesare Siepi en Oroveso. Elle ne reprit l'ouvrage qu'une seule fois en 1949 (Teatro Colón de Buenos Aires), année marquée aussi bien par Brünnhilde de *La Walkyrie* qu'Elvira des *Puritains*, Turandot que Kundry de *Parsifal*, et même l'oratorio baroque de Stradella *San Giovanni Battista* (1675), Callas ayant fini l'année au San Carlo de Naples (où elle avait débuté en février dans *Turandot*) en Abigaïlle de *Nabucco* : première collaboration avec le grand Vittorio Gui. Riche pour Callas en productions de *Norma* (Venise, Rome, Catane, Mexico), l'année 1950 devait s'achever sur une nouvelle rencontre avec Gui : *Parsifal*, pour la RAI. Le 14 janvier 1951, Callas retrouvait Florence pour une autre prise de rôle capitale : Violetta de *La traviata*, naturellement préparée et dirigée par Serafin, puis de nouveau, durant le festival, pour deux authentiques résurrections sous la baguette du grand Erich Kleiber : *Orfeo ed Euridice* de Haydn et surtout *I vespri siciliani* de Verdi, ouvrage qui, enfin, lui ouvrit les portes de la Scala, Callas ayant été invitée à inaugurer la saison 51–52 dans le rôle de la duchesse Elena sous la direction de Victor de Sabata (et Argeo Quadri). Elle fut de nouveau conviée à Florence et au *Maggio* en 1952 : étourdissante *Armida* de Rossini avec Serafin, et 1953 : *Lucia di Lammermoor* puis, Siciliani ressuscitant une fois encore pour elle une œuvre oubliée, *Medea* de Cherubini (aussitôt reprise avec elle et Bernstein par la Scala), occasion de retrouver Gui, lequel dirigera de nouveau Callas en Médée à Venise en 1954 : leur dernière rencontre musicale.

Durant sa première saison milanaise, Callas avait rechanté Norma sous la direction de Franco Ghione (janvier–février 1952), avec Ebe Stignani (1903–1974) en Adalgisa, déjà fort avancée dans sa splendide carrière et sans doute plus crédible dans l'Azucena de *Il trovatore* qu'elle devait chanter avec Callas en 1953 à la Scala (l'un des sommets, en dépit d'une production assez routinière, de la discographie *dal vivo* de Callas), mais toujours vaillante bien que très peu « second soprano ». Stignani devait également être Adalgisa pour ces glorieux débuts à Londres d'une Callas auréolée de son succès scaligère en début d'année — Norma hiératique, lyrique et profondément émouvante, musicalement et vocalement intimidante —, sous la baguette du fidèle Gui (puis de John

Pritchard), avec Mirto Picchi (1915–1981) — son Pollione de Florence — et… Joan Sutherland en Clotilde, qui venait de débuter à Covent Garden en première Dame de *Die Zauberflöte*. Norma fut le rôle que Callas chanta le plus à Londres, de retour dès 1953 — avec Giulietta Simionato, sa plus grande Adalgisa — puis de nouveau en 1957, avec Stignani, *giovinetta* de presque cinquante-quatre ans qui, en 1954 au Cinéma Metropol de Milan, avait également participé à la première intégrale EMI de Callas-Norma.

MICHEL ROUBINET

Insgesamt erfreuten sich Maria Callas und Covent Garden einer erstaunlich glücklichen Beziehung. Es ist zwar richtig, dass man ihr als zweite Oper an diesem Haus eine schreckliche Inszenierung des *Trovatore* gab, und es ist auch wahr, dass es im Zusammenhang mit einigen Tänzen der *Medea* zu Missverständnissen kam. Und alles endete tränenreich, als sie es im Juli 1965 noch schaffte, eine einzige Vorstellung der *Tosca* zu geben, die dann auch ihre letzte Opernaufführung überhaupt war. Doch während der längsten Zeit überwog der Eindruck, dass sie sich auf die Warmherzigkeit sowohl des Publikums als auch des Managements verlassen konnte, und diese wiederum wussten, dass die Glorie des Hauses auflebte, wenn sie (oder auch nur ihr Name) dort erschien.

Die hier vorliegende *Norma* vom November 1952 markierte den verheißungsvollen Beginn. Obwohl der imposante Name — sie nannte sich damals Maria Meneghini Callas — denn Kennern schon ein vertrautes Spielzeug war, hatte man sie doch vor allem aus Gründen des Hörensagens engagiert. Opernstars, die in Mexico City und in der Arena di Verona reüssiert hatten, mussten nicht notwendigerweise auch in London ankommen, und das Management ging ein weiteres Risiko ein, als es sich entschloss, ausgerechnet Bellinis *Norma* als Debüt-Oper auf die Bühne zu bringen. Gewiss, die erste Aufführung der Callas am 8. November sollte die 305. Vorstellung dieses Werkes an Covent Garden sein, doch von dieser eindrucksvollen Summe datierten lediglich fünf Aufführungen *nicht* aus dem 19. Jahrhundert. Dass die berühmte Mezzosopranistin Ebe Stignani nach vorherigen Erfolgen in der aktuellen Spielzeit wieder in London auftreten und dabei die Partie der Adalgisa singen würde, hatte dem Management Grund zu der Hoffnung gegeben, dass man dem unsicheren Publikum zumindest einen Teil des Abends garantieren könnte. Am Ende war freilich die gesamte Unternehmung ein Triumph.

Am 18. November fand die vierte Aufführung statt, und diese ist es auch, die mitgeschnitten wurde. Da der Verfasser des vorliegenden Textes selbst die dritte Vorstellung miterlebt hat, ist es in diesem Fall vielleicht hilfreich, die Vergangenheit mit einigen Worten der persönlichen Erinnerung in die Gegenwart zu bringen. Zunächst einmal hieß es, dass nach dem Erfolg des Premierenabends ein Ansturm auf die Karten eingesetzt habe; gleichwohl ging ich erst am frühen Abend los, und ich bekam völlig problemlos einen recht günstigen Platz im Parkett. Damals war ich nicht häufig in dem Haus zu finden, und wenn, dann üblicherweise auf der Galerie. Das Publikum im Parkett war entsprechend dem Anlass gekleidet, doch mir ist nur ein einziges Juwel der höheren Kritik im Gedächtnis geblieben, eine nette Bemerkung zu Beginn der ersten Pause: „Well, ich glaube, die erste Runde geht an die Stignani".

In gewisser Hinsicht war das gar nicht falsch, aber dieser Aspekt tritt in der Aufnahme nicht so offensichtlich zutage. Es ist beispielsweise interessant, die Kritik zu lesen, die John Ardoin in seinem Buch *The Callas Legacy* (1977) zu einer früheren (und weniger guten) Veröffentlichung dieser Aufnahme geschrieben hat. Er beobachtet viele charakteristische Eigenschaften der Callas und der Stignani und stellt dabei kluge, erhellende Vergleiche an; doch weil es die Aufnahme nicht offenbart, gibt er keinen Kommentar ab über den Unterschied, an den ich mich ganz besonders erinnere — dass nämlich die Stimme der Stignani rein war, diejenige der Callas aber nicht. Die Stignani wirkte mit ihren 48 Jahren wie die junge Mirella Freni, insofern ihre Stimme den Hörer mit ihrer kristallinen Klarheit traf; die Callas zeigte demgegenüber schon die ersten Anzeichen der Unreinheit oder Müdigkeit. Ich weiß noch sehr gut, dass die ersten Phrasen der Adalgisa nach den großen Soli der Norma im ersten Akt wie ein köstliches, erfrischendes Getränk wirkten: Es war ebenso reichhaltig wie reichlich, vor allem aber war es völlig rein. Das war die unmittelbare Wirkung im Theater.

Der Eindruck, den Mirto Picchi als Pollione und Giuseppe Vaghi als Oroveso damals auf mich machten, wird durch die Aufnahme nur bestätigt und verstärkt. Ich hatte nicht viele „Live-Erfahrungen", mit denen ich die beiden hätte vergleichen können, doch ich erinnere mich noch, wie ich dachte, dass Vaghi weithin meiner Vorstellung jenes traditionellen italienischen Basses entsprach, der in Ezio Pinza seinen Archetypus hatte, und dass Picchi mir wie ein kleinerer, eleganterer Lauri-Volpi klang. Was nun die geringen Beiträge angeht, die Joan Sutherland hier zu liefern hatte — damals dürfte mir wohl zum ersten Mal der unbehagliche Gedanke gekommen sein, der mir gelegentlich im Dunkel des Opernhauses durch den Kopf fährt: „Warum fällt dieser Stimme (der Callas) aller Ruhm dieser Welt in den Schoß, während diese andere (Sutherland) ein Nichts ist, das die Kleinigkeiten singt?" Cecil Smith schrieb in dem Magazin *Opera,* die Qualitäten der Callas hätten erbarmungslos die „kleinen flatternden Töne" aufgezeigt, die Joan Sutherlands Clothilde produziert habe, und diese Feststellung ist mir als Beispiel ungerechtfertigter Kritik und kritischer Ungerechtigkeit im Gedächtnis geblieben — ungeachtet man es für die erste Aufführung, wenngleich als reine Nervensache, durchaus hätte gelten lassen können.

Entsetzt bin ich, was mir im Zusammenhang mit Maria Callas' Aufführung alles entfallen ist. Ich erinnere mich noch, dass ich bei den beiden letzten Tönen von „Casta Diva" spürte, wie gefährlich diese Kunst war, wie bei der kleinsten Fehleinschätzung des Atems oder anderer Elemente der feine klangliche Faden hätte reißen können. Die Zärtlichkeit des „Teneri figli" ist mir noch ebenso lebendig wie die Intensität ihrer aufgeladenen, wilden Erwägungen. Die Aktion, die man heute, wo man die Aufnahme hört, wieder deutlich vor dem innern Auge sieht — dieses Agieren war mir damals kein überzeugender Faktor (ich erinnere mich an große Bewegungen der Gliedmaßen und eine Menge recht statuarischer diagonaler Akzente). Die kolossalen Anforderungen der Partie, die in dem großen Finale gipfeln, erschienen mir überwältigend. Und der eigentliche Höhepunkt des gesamten Abends sollte erst noch kommen: Als ich nämlich anderthalb Stunden später dieser Frau vor dem Theater beinahe vis-à-vis gegenüberstand, dieser bleichen, sicherlich entsetzlich müden Frau mit den großen Augen.

JOHN B. STEANE
Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

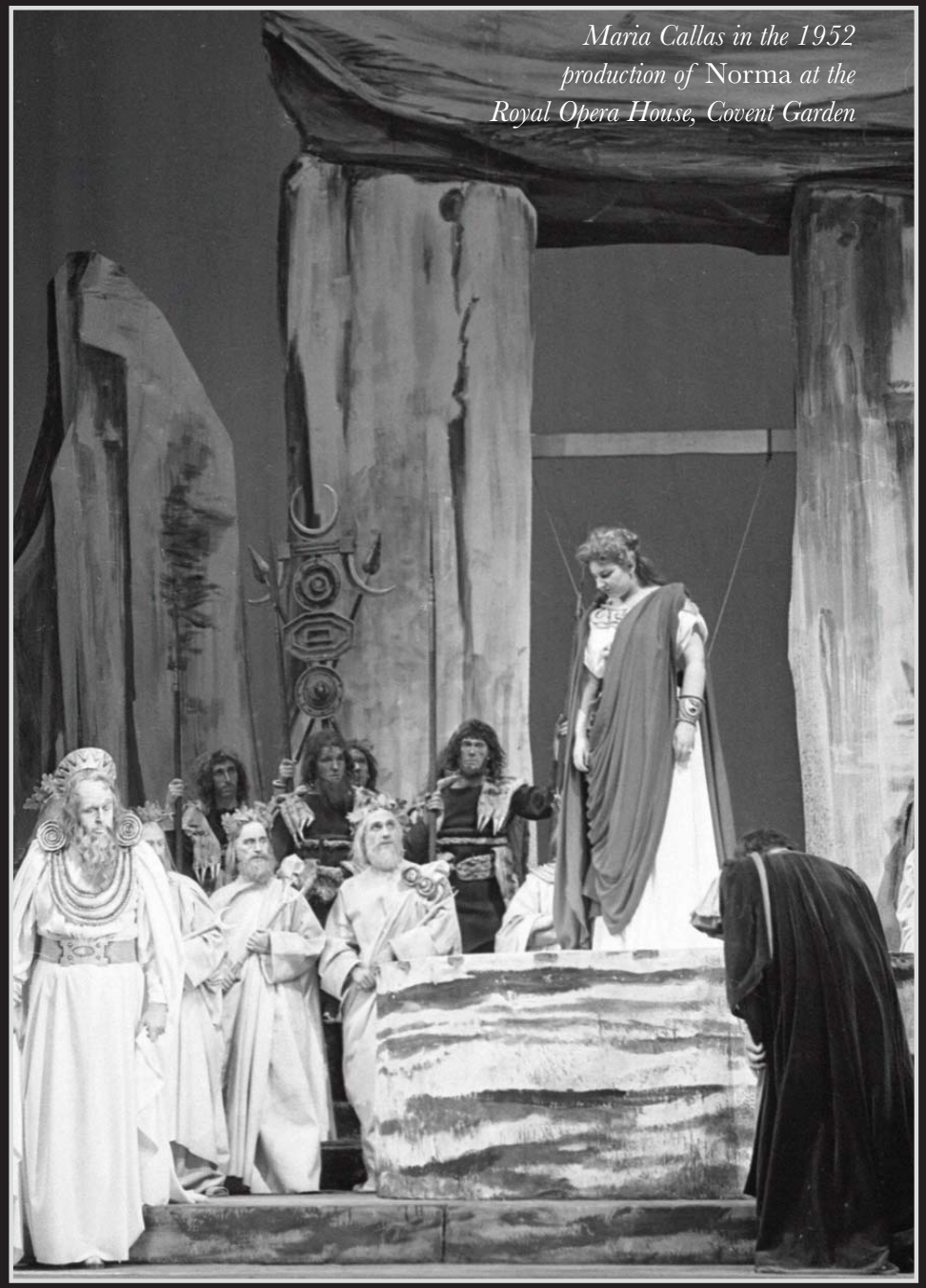
Il ruolo di Norma, interpretato relativamente presto nella "seconda" carriera di Maria Callas, segnò l'avvio di un fertile rapporto con il Teatro Comunale di Firenze, il Maggio Musicale fiorentino e il suo direttore artistico, Francesco Siciliani, che aveva scoperto la voce della Callas alla seconda trasmissione radiofonica del *Tristan und Isolde* della Fenice di Venezia. Isolde (dicembre 1947–gennaio 1948), primo ingaggio che Serafin aveva ottenuto per la cantante, dopo il suo esordio italiano ne *La Gioconda* a Verona il 2 agosto precedente, fu seguito da impegni in teatri diversi che, attraverso tre ruoli importanti, le permisero di sviluppare un repertorio teatrale di soprano drammatico. Il primo (alla Fenice, poi al Teatro Puccini di Udine per la direzione di Nino Sanzogno e Oliviero de Fabritiis) fu Turandot, poi eseguito a Roma (Terme di Caracalla) e Verona (nell'Arena, ad appena un anno dall'arrivo in Italia), quindi al Teatro San Felice di Genova. Nel frattempo si era svolto il debutto nel repertorio verdiano con *La forza del destino* al Politeama Rossetti di Trieste, ma la prima Leonora non occupò il posto che avrebbe meritato nella carriera della cantante e la Callas l'avrebbe ritrovata solo nel 1954, a Ravenna per due repliche, nell'anno della registrazione integrale EMI con Serafin. Il terzo ruolo fu di tutt'altra portata, anche se limitata nel tempo: si tratta di Aida, interpretata al Teatro Lirico di Torino nel settembre 1948, con Serafin, replicata un mese dopo al Teatro Sociale di Rovigo. Sempre nell'ottobre 1948 Siciliani, entrato in carica al Comunale di Firenze, fu contattato da Serafin che insisteva per proporgli un'audizione della cantante greco-americana. Secondo un aneddoto celebre e molto rivelatore, la Callas, accompagnata al pianoforte da Serafin, cantò alcuni brani dei suoi ruoli del tempo (Gioconda, Turandot, Aida, Isolde), suscitando un notevole interesse. Poi aggiunse che aveva studiato ad Atene con Elvira de Hidalgo, un nome che per Siciliani era sinonimo di repertorio belcantistico e di coloratura fin dal 1908, anno del suo debutto, e dichiarò che poteva dimostrare di saperlo eseguire altrettanto bene, interpretando la cabaletta della follia di Elvira nei *Puritani* di Bellini. Profondamente emozionato, Siciliani ricordava di aver visto il viso di Serafin bagnato di lacrime. Alla fine, Siciliani contattò Pariso Votto, amministratore del Comunale: *Madama Butterfly*, prevista per l'inaugurazione della stagione, avrebbe dovuto lasciare il posto a un'opera d'obbligo per l'eccezionale soprano da lui appena scoperto: *Norma*.

Maria Callas riconobbe fino alla fine della sua vita il suo debito nei confronti di Serafin, ribadendo l'importanza e l'esigenza della preparazione alla quale il maestro l'aveva costretta per l'interpretazione più emblematica della sua carriera, particolarmente nell'arte del recitar cantando in cui si sarebbe rivelata insuperabile. La Callas cantò *Norma* per due volte (30 novembre e 5 dicembre 1948) al Teatro Comunale di Firenze, con Serafin sul podio, Mirto Picchi nelle vesti di Pollione, Fedora Barbieri in quelle di Adalgisa e Cesare Siepi nel ruolo di Oroveso. L'opera fu replicata solo una volta nel 1949 (Teatro Colón di Buenos Aires), anno segnato anche dalla Brünnhilde de *La Walkyrie* e da Elvira dei *Puritani*, da Turandot e Kundry di *Parsifal*, oltre che da un oratorio barocco di Stradella, *San Giovanni Battista* (1675). L'anno si sarebbe concluso al San Carlo di Napoli (dove la cantante aveva debuttato in febbraio nella *Turandot*) nel ruolo di Abigaille del *Nabucco* e con la prima collaborazione con il grande Vittorio Gui. Il 1950, ricco di allestimenti della *Norma* (Venezia, Roma, Catania, Città del Messico), si sarebbe concluso con un nuovo incontro

con Gui per la registrazione RAI del *Parsifal*. Il 14 gennaio 1951 la Callas faceva ritorno a Firenze per un altro ruolo importantissimo: Violetta ne *La traviata*, naturalmente preparata e diretta da Serafin. Seguiva il Maggio Musicale, con due autentiche resurrezioni dirette dal grande Erich Kleiber: *Orfeo ed Euridice* di Haydn e soprattutto *I vespri siciliani* di Verdi, opera che finalmente le aprì le porte della Scala, con l'invito a inaugurare la stagione 51–52 nel ruolo della duchessa Elena, per la direzione di Victor de Sabata (e Argeo Quadri). La cantante fu nuovamente chiamata a Firenze e al Maggio Musicale nel 1952 dove fu strabiliante nell'*Armida* di Rossini con Serafin, e nel 1953 per *Lucia di Lammermoor.* In seguito Siciliani ripropose per lei un'altra opera dimenticata, la *Medea* di Cherubini (presto replicata con la cantante e Bernstein alla Scala), che le diede l'occasione di ritrovare Gui, con il quale avrebbe nuovamente interpretato questo ruolo a Venezia nel 1954. Sarebbe stato l'ultimo atto del loro sodalizio musicale.

Durante la sua prima stagione milanese, la Callas aveva nuovamente cantato Norma per la direzione di Franco Ghione (gennaio–febbraio 1952); la sua Adalgisa fu Ebe Stignani (1903–74), già molto avanti nella sua splendida carriera e indubbiamente più credibile come Azucena ne *Il trovatore* che avrebbe cantato con la Callas nel 1953 alla Scala (una delle vette, nonostante un allestimento abbastanza di routine, della discografia dal vivo della Callas), ma sempre valida, anche se pochissimo "secondo soprano". La Stignani sarebbe stata Adalgisa anche per il glorioso esordio a Londra di una Callas circondata dall'aureola del successo scaligero all'inizio dell'anno: una Norma ieratica, lirica e profondamente emozionante, che mette in soggezione dal punto di vista musicale e vocale, sotto la direzione del fedele Gui (e poi di John Pritchard). Accanto a lei, Mirto Picchi (1915–81), il suo Pollione di Firenze, e… nel ruolo di Clotilde, una Joan Sutherland appena reduce dall'esordio al Covent Garden nel ruolo di prima Dama in *Die Zauberflöte*. Norma fu il ruolo che la Callas cantò di più a Londra, dove avrebbe fatto ritorno nel 1953 con Giulietta Simionato, la sua più grande Adalgisa, poi nel 1957, con la Stignani, la "giovinetta" quasi cinquantaquattrenne che, nel 1954 al Cinema Metropol di Milano, aveva partecipato alla prima registrazione integrale EMI dell'opera.

MICHEL ROUBINET
Traduzione: Manuela Guastella



Maria Callas in the 1952 production of Norma *at the Royal Opera House, Covent Garden*

MACBETH

Macbeth is probably the most obvious absentee from the list of Callas's studio recordings. She did indeed record three of the principal solos but, like Banquo's empty chair, the opera has continued to present "a gap in our great feast, and all-thing unbecoming". What we should have had, of course, is a recording with Callas and Tito Gobbi. They collaborated in so many of the famous operatic sets of their time, and this would surely have crowned, magnificently, their work together.

In its absence, the recorded stage-performance becomes doubly precious. Its primary value, of course, lies in its own merits, irrespective of actual or potential rivals. Enzo Mascherini may not be the most subtly creative of Macbeths, and the secondary roles of Macduff and Banquo are sturdily sung and yet hardly with distinction. De Sabata's conducting *is* distinguished: he has an imaginative feel for the pacing of the opera, its tensions and relaxations. Callas herself is stunning: the voice is full-bodied, a personal and memorable touch is brought to everything, and, listening to her performance without knowledge of the circumstances, one would surely conclude that this is the work of a singer with long experience in the role. In fact that night she was singing it for the first time in public: it is an astonishing exhibition of natural mastery. Afterwards one of the critics remarked that the part seemed tailor-made to suit her. In many ways it probably was, yet once the five performances scheduled for that season were over, she was to sing the role in its entirety never again.

She was indeed engaged for it in New York at the Metropolitan in 1959, and the cancellation of these appearances made a particularly well-thumbed chapter in the Callas Book of Scandals. Where the blame falls rather depends on the way the story is told. Apologists for Callas put it that when she realized what the order of events was to be she raised the valid objection that the proposed sequence of *Macbeth* and *La traviata*, with her switching from one to the other and back again, spelt ruin, as the roles differed so greatly in their requirements of the singer. On Bing's behalf it is pointed out that she had a more profitable concert tour in view and that the management (who had in fact allowed for rest periods, and rather more generous ones than Callas herself had originally stipulated) felt that an excuse was being manufactured. Whatever the rights and wrongs, the affair made headlines ("Maria Callas booted by the Met" was among them), and though she did eventually return it was not until 1965 for two final, frenetically anticipated, performances of *Tosca*. The 1959 *Macbeth* went ahead without her, Leonie Rysanek making her house debut and being greeted on arrival with a shout of "Brava, Callas" said to be instigated by Bing who knew it would provoke a counter-demonstration in the newcomer's favour.

The operatic world is sometimes not so very remote from that of *Macbeth* where "fair is foul and foul is fair". Even the apparent compliment of the critic who in 1952 pronounced Lady Macbeth to be a role "tailor-made" for Callas was perhaps equivocating in the characteristic mode of the play. If some kind of temperamental affinity was being suggested, the image of a hard, ambitious woman must come to mind; if the remark reflected a purely aesthetic judgment then that too would not be altogether complimentary. Verdi had, of course, specified that a

conventionally beautiful voice was the last thing he wanted of his Lady Macbeth. The moral ugliness of character was to be reflected in the singing: "a harsh, choked, dark voice" was required, a voice with "something devilish" about it.

Callas certainly knew all about this, and no doubt sought for it in herself and her voice. The interesting thing is that, while approximating far more closely than most to Verdi's requirements, she also finds so much besides.

Lady Macbeth is heard first not in the singing but the speaking-voice. She has received Macbeth's letter about his meeting with the witches, and she reads it aloud. Callas has been criticized for her manner here, and indeed it is a surprisingly wide-ranging speaking tone that she uses, raising the voice rather curiously at times. Her intentions, I imagine, are twofold: one is to prevent too sharp a contrast between this and the pitch of the singing voice when that enters, and the other may be to suggest a certain naiveté in this superficially sophisticated character. She sees herself as the practical realist but is immediately seen to be ingenuous in placing such trust in the narrative and in the powers of evil, who are almost by definition nothing if not devious. The *child* within Lady Macbeth is to appear in the Sleepwalking Scene, with its "chi poteva in quel vegliardo tanto sangue immaginar?" ("who would have thought the old man to have had so much blood in him?") and "Arabia intera rimondar sì piccol mano co' suoi balsami non può" ("all the perfumes of Arabia cannot cleanse this little hand"): and again Callas is responsive.

As so often, well as she may perform the arias, it is in dramatic moments "on the way" that her genius for vividness is most strikingly at work. In the first duet with Macbeth, her "Mai non ci rechi il sole un tal domani" ("May the sun never bring us such a morrow") has an imperious tone matching the firmness of purpose she deems her husband to lack. He seems not to understand her meaning, but Callas's tone ("E non intendi?" — "Don't you understand") insinuates unmistakeably and also implies her knowledge that in truth he understands well enough but cannot face up to it. Then in the continuation of the duet (interrupted by murder) her taunts ("Ma dimmi, altra voce non parti udire? / Sei vano, o Macbetto, ma privo d'ardire" — "But, say, hear you not another voice? / You are vain, Macbeth, but lack boldness!'") have the thrilling potency of a voice that is also an acting *face*. Her final urgings, following on the frightful sound of knocks upon the castle door, convey the strength of will-power but also a sense that the contagion of fear has affected even these iron nerves: a necessary preparation for the breakdown witnessed in the Sleepwalking Scene.

Several of the press comments on this remarkable premiere are collected in David Lowe's valuable *Callas As They Saw Her*, and it is curious to find that none does anything like full justice to the achievement. One critic commented on "the rare gifts of a crystal-clear voice of astonishing range", another told of "the depth and feeling that only she now can give to such a dramatic role". Some considered her performance uneven, one noted a lack of nobility; a more surprising observation is that "Callas won success and disapproval in the true Italian manner … without the slightest attempt to act the part".

A more detailed and judicious appreciation can be found in John Ardoin's study of recordings in *The Callas Legacy*. Summing up, he writes: "Her voice creates scenery and action for the mind's theatre, and the inflections and tints here are luminous even for her". There is a lot to be said for "the mind's theatre". It is cooler, more independent,

and a great deal less cruel. Callas, whose living genius in the opera house aroused such passions, pro and con, has posthumously found a wider and less partisan audience, one that has the opportunity to listen without distraction or prejudice. As Ardoin said, "Her voice creates scenery and action"; and it might be added that though the applause in this theatre is silent it is none the less sincere and may even last a lifetime.

JOHN B. STEANE

En 1951, Toscanini voulant diriger pour le cinquantième anniversaire de la mort de Verdi *Macbeth* à Busseto (qu'il n'aurait jamais gravé faute d'avoir trouvé une Lady idéale), sa fille, la comtesse Wanda Castelbarco, lui présenta Callas : la Lady dont il avait toujours rêvé. Hélas, le projet ne put aboutir, et ce n'est qu'en 1952, à Milan et avec Victor de Sabata (qui six mois plus tard dirigerait pour EMI sa célèbre *Tosca*), que Callas débuta dans ce rôle qu'elle marqua comme nulle autre, bien qu'elle ne l'ait jamais rechanté après les cinq soirées de décembre 52 (à l'instar de dix-huit de ses quarante-trois rôles scéniques, abordés lors d'une unique production) : pour la seconde année consécutive, le jour de la Saint-Ambroise, patron de la cité lombarde, Maria Callas ouvrait la saison de la Scala.

L'année 1952 fut l'une des plus denses et des plus novatrices quant à son répertoire, l'une de celles également que les prises radiophoniques *dal vivo* font revivre avec le plus de continuité : sept intégrales conservées (*), plus une en studio. L'année avait débuté à la Scala avec l'ultime soirée de *I vespri siciliani* de Verdi, ouvrage avec lequel elle avait ouvert la saison 51–52, suivie, dans différents théâtres, de *I puritani*, *Norma*, *Traviata*, *L'Enlèvement au sérail* (Scala, son seul rôle mozartien), *Armida* (*) de Rossini, de nouveau *I puritani*, à Rome puis à Mexico (*), *Lucia di Lammermoor* (*), Gilda de *Rigoletto* (*), *Tosca* (*) : 1952 ou le tournant décisif, les rôles belcantistes commençant à supplanter les emplois de soprano dramatique. Callas retrouva néanmoins, aux Arènes de Vérone, le rôle de ses débuts italiens, laissant les vocalises pures des héroïnes romantiques pour les accents véristes de *La Gioconda* (juillet), suivie de *Traviata* (août). Elle grava en septembre *Gioconda* pour Cetra, puis prépara ses débuts très attendus à Covent Garden (novembre) : admirable *Norma* (*), avec Sutherland en Clotilde.

L'année s'acheva loin du *bel canto*, avec une Lady Macbeth grandiose, au timbre subjuguant de noirceur, selon le souhait de Verdi, mais rendant brillamment justice (*Brindisi*, finale de l'Acte II, sollicitant de façon périlleuse et continue l'aigu de la tessiture) au caractère virtuose d'un rôle pour grand soprano dramatique couvrant plus de deux octaves : du *si* grave, fréquent et prodigieusement sonore, en voix de poitrine, ou subtilement « étouffé », comme pour seconder les funestes desseins de Lady Macbeth, au *si* aigu — limite repoussée par les nombreux contre-*ut* des cadences et le contre-*ré* bémol lié de la scène de somnambulisme (qui valut à Callas sept rappels, faveur alors exceptionnelle à la Scala). Qu'Armida et Gilda aient pu se transformer en Gioconda ou Lady Macbeth laisse naturellement sans voix, mais que Callas ait pu aborder ces deux facettes lors d'un même récital rend encore plus songeur. Son premier contact avec Lady Macbeth remonte en effet à un concert romain de la RAI, le 18 février de cette année 52 (bande désormais

reprise par EMI), au cours duquel elle avait enchaîné Lady Macbeth et Abigaïlle (*Nabucco*), Lucia et Lakmé (air des clochettes)… La production de *Macbeth* fut l'un des grands triomphes personnels de la Callas, dans une mise en scène de Carl Ebert (qui avait connu de beaux succès avec *Macbeth* dans le Berlin des années 30) et des décors d'un maître de la Scala, très présent dans le parcours scaligère de Callas, jusqu'au *Poliuto* de 1960 : Nicola Benois (1901–1988). Parmi mille détails prodigieux d'intelligence musicale et théâtrale, on notera chez Callas le respect scrupuleux et d'un effet dramatique saisissant de l'indication portée sur la partition au sujet du premier affrontement Macbeth–Lady : « tout ce *duetto* devra être rendu par les chanteurs *sotto voce*, d'une couleur sombre, à l'exception de quelques phrases qui seront indiquées *a voce spiegata* ». Cette alternance hallucinante entre voix sourde et déployée, comme dans le finale (cinglant « *E un uomo voi siete ?…* », murmuré par une Lady n'ayant que mépris pour la défaillance de Macbeth), ne laisse planer aucun doute : s'il ne tenait qu'à Callas-Lady, le rapport de force basculerait définitivement en faveur du couple régicide… Plus jamais Callas ne rechanta Lady Macbeth, mais elle en grava pour EMI les trois airs (premier récital Verdi, 1958), la scène d'entrée jouant à cette époque un rôle important dans ses programmes de concert, ainsi celui filmé à Hambourg le 15 mai 1959, impressionnant témoignage de Callas en Lady Macbeth.

MICHEL ROUBINET

Betrachtet man die Liste der Studioaufnahmen der Callas, so fällt es besonders auf, dass darin der Name *Macbeth* nicht auftaucht. Sie nahm zwar drei der großen Soli auf, aber so wie man auf der Feier im Schloss Banquos Fehlen bedauert, ist es nur „halbe Freude, wenn das Beste fehlt auf unserem Feste". Natürlich hätte es eine Aufnahme von Callas und Tito Gobbi geben sollen. Die beiden arbeiteten in so vielen berühmten Produktionen zusammen, und sicherlich wäre eine Aufnahme dieser Oper im Studio zur absoluten Krönung ihres Erfolges geworden. Da diese aber nun leider nicht existiert, ist der Mitschnitt der Bühnenaufführung umso wertvoller. In erster Linie spricht diese Aufnahme, ungeachtet bestehender oder potentieller Konkurrenten, jedoch für sich selbst. Enzo Mascherinis Charakterisierung des Macbeth bringt wenig Überraschendes oder Hintergründiges, und die Nebenrollen von Macduff und Banquo sind zwar solide präsentiert, aber nicht herausragend, doch De Sabatas Leitung hat Klasse: er zeigt gutes Einfühlungsvermögen für das innere Tempo der Oper, für den Aufbau von Spannung und Entspannung. Die Callas aber ist geradezu phantastisch: die Stimme ist voll und rund, ihre Interpretation einprägsam und ganz individuell, und wenn man die Aufnahme hört, ohne die genauen Umstände zu kennen, würde man sicherlich annehmen, dass hier eine Sängerin mit großer Rollenerfahrung am Werk war. Doch tatsächlich gab sie mit dieser Vorstellung ihr Rollendebüt als Lady Macbeth — ein verblüffendes Zeugnis ihrer natürlichen Souveränität. Einer der Kritiker äußerte hinterher, die Rolle sei wie maßgeschneidert für sie, und in vieler Hinsicht stimmte das auch, doch sollte sie die Partie nach den fünf für die Spielzeit angesetzten Aufführungen nie wieder in vollem Umfang singen.

Man hatte sie 1959 für die Partie an die Metropolitan Opera in New York engagiert, und die Absage dieser Auftritte ist ein recht abgegriffenes Kapitel im Buch der Callas-Skandale. Wem die Schuld in die Schuhe zu schieben ist, hängt ganz davon ab, aus welcher Sicht man die Geschichte betrachtet. Ihre Verteidiger stellen es so dar, dass die Callas berechtigten Einspruch gegen den geplanten Wechsel zwischen Aufführungen von *Macbeth* und *La traviata* erhob; die beiden Rollen stellten gänzlich andere Anforderungen an die Sängerin, und der Wechsel zwischen den beiden Rollen hätte sie überfordert. Zugunsten von Bing muss allerdings gesagt werden, dass sie eine profitablere Konzerttournee im Auge hatte und das Management der Oper daher den Eindruck bekam (man hatte ihr sogar größere Ruhepausen zwischen den Auftritten eingeräumt, als sie selbst zur Bedingung gemacht hatte), die Entschuldigung sei vorgeschoben. Wer auch immer recht hatte, die Sache machte jedenfalls Schlagzeilen (darunter „Maria Callas von der Met gefeuert"), und erst 1965 kehrte sie schließlich für zwei letzte und sehnsüchtig erwartete Vorstellungen von *Tosca* zurück. Der *Macbeth* von 1959 fand ohne sie statt und gab Leonie Rysanek die Möglichkeit für ihr Debüt an der Metropolitan Opera. Ihr erster Auftritt wurde von „Brava, Callas"-Rufen begleitet, die angeblich von Bing angezettelt worden waren, da er wusste, dass er damit eine Gegendemonstration zugunsten der Debütantin provozierte.

Manchmal scheint die Welt der Oper nicht weit von der Welt *Macbeth*s entfernt zu sein, wo es heißt „foul is fair". Sogar das eindeutige Kompliment des Kritikers, der 1952 die Rolle der Lady Macbeth als „maßgeschneidert" für die Callas bezeichnete, könnte in der vorherrschenden Stimmung des Dramas als zweideutig ausgelegt werden. Bezieht man es auf eine Art von Seelenverwandschaft, so drängt sich einem das Bild einer harten und ehrgeizigen Frau auf; doch auch wenn die Bemerkung nur als rein ästhetische Wertung gemeint war, ist sie nicht hundertprozentig schmeichelhaft. Verdi hatte ausdrücklich festgelegt, dass er sich keine im normalen Sinne schöne Stimme für seine Lady Macbeth vorstellte. Das Irrationale, Unmenschliche und Dämonische im Charakter der Lady sollte im Gesang zum Ausdruck kommen; er wünschte sich „eine rauhe, erstickte, hohle Stimme", eine Stimme, die „etwas Teuflisches" an sich hatte.

Diese Fakten waren der Callas sicher bekannt, und zweifellos machte sie sich darüber Gedanken, sowohl in bezug auf die Charakterisierung als auch auf die Stimme. Sicher kommt sie Verdis Vorstellungen näher als die meisten Sängerinnen, und es ist interessant zu beobachten, wieviel Eigenes sie in die Rolle einbringt.

Man vernimmt auf der Bühne zunächst nur die Sprechstimme der Lady. Sie hat Macbeths Brief über die Zusammenkunft mit den Hexen erhalten und liest ihn laut vor. Die Interpretation der Callas hier ist viel kritisiert worden. In ihrer Sprechstimme verwendet sie einen etwas überraschenden Tonumfang, und sie hebt die Stimme manchmal recht merkwürdig an. Damit verfolgte sie, so vermutet John B. Steane, zweierlei Absicht: einerseits wollte sie möglicherweise den scharfen Kontrast zwischen der Sprech- und der Singstimme (deren Einsatz kurz darauf folgt) etwas mildern, und andererseits versuchte sie vielleicht, dem Zuhörer anzudeuten, dass in diesem nur oberflächlich intellektuellen Charakter auch eine gewisse Naivität vorhanden ist. Die Lady hält sich für eine praktische Realistin und wird doch sofort

für gutgläubig gehalten, weil sie der Erzählung und den teuflischen Kräften vertraut, die doch schon von Natur aus niederträchtig sind. In der Nachtwandelszene kommt das „Kind" in Lady Macbeth besonders zum Ausdruck: „Chi poteva in quel vegliardo tanto sangue immaginar" („Doch wer ahnte auch schon bei diesem Alten eine solche Menge Blut?") und „Arabia intera rimondar sì piccol mano co' suoi balsami non può" („Und ganz Arabien versüßt nicht dieses kleine Händchen mit seinem Balsamduft"). Auch für diese Stimmung ist die Callas aufgeschlossen.

Wie so oft sind es die wirklich dramatischen Momente „entlang des Wegs" (obwohl auch die Arien immer gut darstellt sind), die ihr geniales dramatisches Talent und Temperament am besten ins Licht rücken. In dem ersten Duett mit Macbeth verleiht sie ihrem „Mai non ci rechi il sole un tal domani" („O nimmer seh' die Sonne dieses Morgen") einen starken Befehlston und zeigt damit eine Entschlossenheit, die sie bei ihrem Mann vermisst. Er scheint nicht zu verstehen, was sie meint, aber ihr Ton („E non intendi?" — „Und du verstehst nicht?") drückt unmissverständlich aus, dass sie weiß, er hat sie zwar sehr wohl verstanden, doch kann er der Wahrheit nicht ins Gesicht blicken. Im weiteren Ablauf des Duetts (unterbrochen durch den Mord) gibt sie ihrem Hohn mit sensationeller Stimmgewalt Ausdruck, die das Ganze fast sichtbar werden lässt („Ma dimmi, altra voce non parti udire? Sei vano, o Macbetto, ma privo d'ardire" — „Doch sage, klingt dir's nicht auch so in den Ohren? O Macbeth! Wo ging denn dein Mut dir verloren!"). Ihr letztes Drängen, das auf das furchterregende Klopfen an der Schlosstür folgt, bringt ihre Willensstärke zum Ausdruck, lässt aber gleichzeitig spüren, dass selbst ihre eisernen Nerven von der Furcht angesteckt worden sind — eine notwendige Vorbereitung für den Zusammenbruch, den man in der Nachtwandelszene miterlebt.

Einige der Zeitungskritiken über diese erstaunliche Premiere erschienen gesammelt in David Lowes geschätztem Buch *Callas As They Saw Her*. Es ist etwas befremdlich, dass keine dieser Kritiken die Leistung auch nur annähernd in vollem Maße anerkennt. In einer wurde geschrieben über „das seltene Geschenk einer kristallklaren Stimme mit großem Umfang", in einer anderen hieß es „Tiefe und Gefühl, die heutzutage nur *sie* einer dramatischen Rolle verleihen kann". Einige hielten die Vorstellung für unausgewogen; ein Kritiker sprach von mangelnder Würde. Eine etwas erstaunliche Beobachtung war, dass „die Callas Freunde und Feinde nach wahrhaft italienischer Art machte ... ohne den geringsten Versuch, die Rolle zu gestalten".

Eine detaillierte und gerechtere Beurteilung ihrer Aufnahmen kann man in John Ardoins Studie *The Callas Legacy* nachlesen. Zusammenfassend schreibt er: „Ihre Stimme lässt das Geschehen und den Schauplatz vor dem eigenen geistigen Auge erstehen, und alle Nuancen und Färbungen sind auch im Vergleich zu sonstigem Callas-Standard extrem gut zu erkennen." Es lässt sich eine Menge zugunsten des „Dramas vor dem geistigen Auge" sagen. Es ist nicht so hitzig, unabhängiger und vermutlich eine ganze Portion weniger grausam. Die Callas, die mit ihrem genialen Talent so viele leidenschaftliche Ausbrüche, seien sie positiv oder negativ gewesen, provozierte, hat nach ihrem Tod ein anderes, weniger parteiisches Publikum gefunden; ein Publikum, das die Möglichkeit hat, ohne Vorurteile und andere ablenkende Umstände zuzuhören. Wie Ardoin sagte, „lässt ihre

Stimme das Geschehen und den Schauplatz vor uns erstehen“, und man sollte vielleicht noch hinzufügen, dass der Applaus dieses „Theaters“ zwar leiser ist, aber deswegen nicht weniger ernstgemeint, und er hält vielleicht ein Leben lang.

JOHN B. STEANE
Übersetzung: Martina Parkes

Nel 1951, in occasione del 50º anniversario della morte di Verdi, Toscanini desiderava dirigere il *Macbeth* a Busseto (non l'avrebbe mai inciso perché non trovò una Lady ideale) e in quell'occasione sua figlia, la contessa Wanda Castelbarco, gli presentò la Callas: era la Lady che aveva sempre sognato. Il progetto purtroppo non andò in porto; solo nel 1952, a Milano e con Victor de Sabata (che avrebbe diretto sei mesi dopo la sua celebre *Tosca* per la EMI), la Callas debuttò in questo ruolo, contrassegnandolo come nessun altro, per quanto non l'avrebbe più ripetuto dopo le cinque serate del dicembre 52 (come 18 dei suoi 43 ruoli teatrali, interpretati per un solo allestimento). Per il secondo anno consecutivo, nel giorno di Sant'Ambrogio, patrono della città lombarda, Maria Callas inaugurava la stagione della Scala.

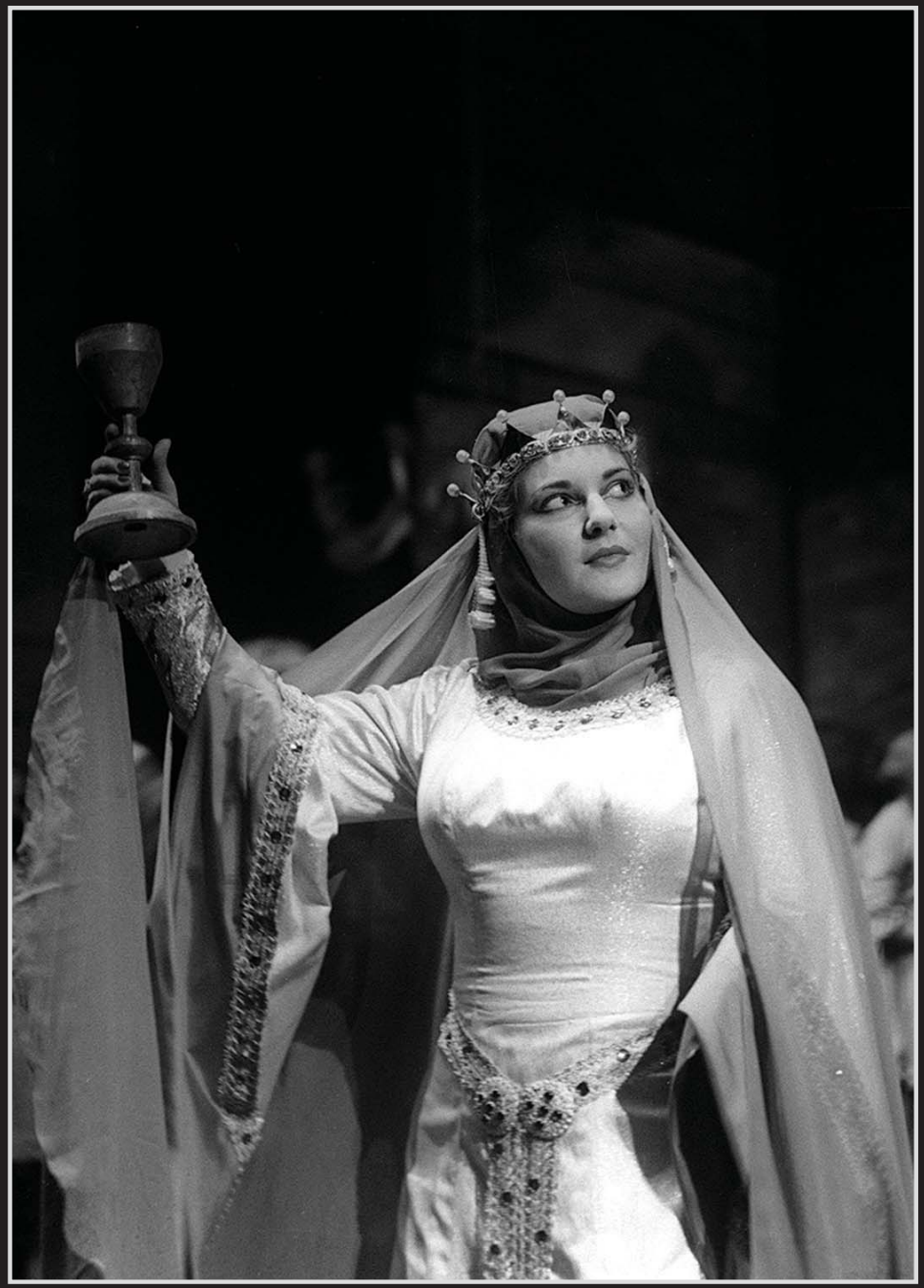
Il 1952 fu uno degli anni più intensi e innovatori relativamente al repertorio della cantante, oltre a essere tra quelli ricordati con maggior continuità dalle registrazioni radiofoniche dal vivo, con 7 versioni integrali rimaste (*), più una registrazione in studio. L'anno era iniziato alla Scala con l'ultima serata de *I vespri siciliani* di Verdi, opera con cui la cantante aveva inaugurato la stagione 51–52, seguita, in altri teatri, da *I puritani*, *Norma*, *Traviata*, *Il ratto dal serraglio* (unico ruolo mozartiano alla Scala), *Armida* (*) di Rossini, ancora *I puritani*, a Roma e poi a Città del Messico (*), *Lucia di Lammermoor* (*), Gilda in *Rigoletto* (*), *Tosca* (*): il 1952 segnò una svolta e il belcanto cominciò a sostituire le interpretazioni come soprano drammatico. La Callas tuttavia ritrovò all'Arena di Verona il ruolo degli esordi italiani, abbandonando i puri vocalizzi delle eroine romantiche per gli accenti veristi de *La Gioconda* (luglio), seguita da *Traviata* (agosto). In settembre registrava *Gioconda* per la Cetra, poi si preparò all'atteso esordio al Covent Garden (novembre), in una stupenda *Norma* (*), con la Sutherland nelle vesti di Clotilde.

L'anno si sarebbe concluso lontano dal belcanto, con una grandiosa Lady Macbeth, dal timbro imbevuto di malvagità, secondo i desideri di Verdi, ma che rende brillantemente giustizia (il *Brindisi*, nel finale dell'Atto II, sollecita pericolosamente e continuamente l'acuto della tessitura) al carattere virtuosistico di un ruolo per grande soprano drammatico con un'estensione superiore alle due ottave: dal *si* grave, frequente e prodigiosamente sonoro, in voce di petto, o delicatamente “soffocato”, come per assecondare i funesti disegni di Lady Macbeth, al si acuto, limite spinto dai tanti do acuti delle cadenze e al re bemolle sovracuto legato della scena del sonnambulismo (che valse alla Callas sette chiamate in scena, cosa al tempo eccezionale alla Scala). La trasformazione di un'Armida o di una Gilda in Gioconda o Lady Macbeth lascia naturalmente senza fiato, ma il fatto che la Callas potesse affrontare entrambe le sfaccettature in uno stesso recital è ancora più incredibile. Il suo primo contatto con Lady Macbeth risale infatti a un concerto romano della RAI, il 18 febbraio del 1952 (registrazione ripresa dalla EMI), durante

il quale aveva padroneggiato Lady Macbeth e Abigaille (*Nabucco*), Lucia e Lakmé (aria delle campanelle)… La produzione di *Macbeth* fu uno dei grandi trionfi personali della Callas, in un allestimento di Carl Ebert (che aveva avuto ottimi successi con *Macbeth* nella Berlino degli anni 30) e l'arredamento di un maestro della Scala, molto presente nel percorso scaligero della Callas, fino al *Poliuto* del 1960: Nicola Benois (1901–88). Tra i mille dettagli prodigiosi d'intelligenza musicale e teatrale della cantante, è evidente il rispetto scrupoloso e di sorprendente effetto drammatico dell'indicazione riportata sullo spartito relativamente al primo scambio tra Macbeth e la Lady: "tutto questo duetto dovrà esser detto sottovoce, ma con voce cupa da incutere terrore … ad eccezione di alcune frasi a voce forte e spiegata". Quest'alternanza allucinante tra voce sorda e spiegata, come nel finale (lo sferzante "E un uomo voi siete?…", mormorato da una Lady che nutre solo disprezzo per la debolezza di Macbeth), non lascia alcun dubbio: se dipendesse solo dalla Callas-Lady, il rapporto di forza rimarrebbe decisamente a favore della coppia regicida…

Maria Callas non cantò mai più Lady Macbeth, ma registrò le tre arie per la EMI (primo recital verdiano, 1958); la scena d'ingresso ebbe all'epoca un ruolo importante nei programmi dei suoi concerti, come quella filmata ad Amburgo il 15 maggio 1959, impressionante testimonianza della sua grandezza nelle vesti di Lady Macbeth.

MICHEL ROUBINET
Traduzione: Manuela Guastella



MEDEA

In her master classes at the Juilliard School of Music in 1971 Callas urged restraint in the performance of Medea: "If anything, Medea's drama should be on the lean rather than the fat side" and "in opera, passion without intellect is no good, you will be a wild animal and not an artist". A listener to this recording from 1953 might be forgiven for wondering what an *un*restrained performance would sound like if this is indeed one that has been in some degree moderated, slimmed or intellectualised. Her point is of course a very valid one — that the most vehement of utterances and the most strongly felt of emotions will gain in dramatic effect by carefully observed or chosen accentuations, with a deliberate grading of volume and a wide spectrum of tone-colours. The ultimate triumph of the singer's art is then to have all such studied matters so absorbed into the system that what is heard — and even what the artist herself experiences — seems to be the unique, unpremeditated utterance of the moment. Certainly never was any element of calculated restraint more convincingly overlaid by passion and impulse than it is here.

Collectors who acquired the Callas recordings systematically as released in the EMI live opera series will already know the studio version of the opera made in 1957 and conducted by Tullio Serafin. Now that *is* a performance which might be described in terms of moderation. Rather like Vittorio Gui, who conducted Callas's first *Medea*, produced at the Florence Maggio Musicale Festival in 1953, Serafin works from a traditional notion of what it meant to be a "classical" composer, with Cherubini cast in that mould. To the revival at La Scala later that same year, the 35-year-old Leonard Bernstein brought no such preconception, and his touch, which some at that time found anachronistic, was, for most listeners then and now, profoundly liberating. Most importantly, it coincided with Callas's own. The collaboration of these two extraordinary individuals was the essential condition for the real success — as opposed to a *succès d'estime* — of this opera, which Italians had never taken to their hearts either in its own time or on the occasions of its subsequent rare revival.

That the performances, and this particularly exciting partnership of singer and conductor, came about at all was due in large part to accident. It was caused in the first place by the illness of Victor de Sabata. The Scala's veteran conductor had a heart attack, and in fact never conducted opera again. The intended "classical" revival for the season was a still greater rarity, Scarlatti's *Mitridate Eupatore*. This had failed to please at its premiere in 1707 but was gaining a reputation among scholars as a masterpiece. Interest in it, on the part of La Scala and of Callas herself, seems not to have survived De Sabata's withdrawal and it was no doubt a relief to many that *Medea*, so recently successful in Florence, might be substituted. Gui was not available to conduct and the unlikely engagement of this young American appears to have been due to another chance event — that Callas had been listening to a broadcast of a symphony concert and was impressed by some special quality in the conducting. Bernstein's experience in opera was severely limited, and friends warned him against this woman Maria Callas who was apparently a terror for getting her own way. Moreover, he knew nothing of the score and would have to master it in five days. He accepted nevertheless.

The listener to this recording of the first night is immediately aware that someone is in charge. For a while the impression may otherwise be equivocal. "Bright as a button" one feels like saying, and it is not necessarily a compliment. Then as the opera itself begins to settle to its great task the guiding hand is exercised with something more than firmness and energy, so that by the time of Medea's arrival we have learned to find colour and shapeliness in the orchestral writing and dramatic conviction in all. From that point onwards it is evident not merely that (as Bernstein said long afterwards) Callas was "a power-station" but that the same electric current was felt in the pit as on stage.

A point in the performance where this is most excitingly so occurs in the Finale of Act I with Medea's "Nemici senza cor". The attack and malign invocation are "sprung" by a fierce rhythmic motif in the accompaniment which Bernstein clearly relishes: the whole thing lifts in an inspired surge, intensified as Medea and Jason join voices in remembrance of the Golden Fleece ("O fatal vello d'or") and then magnificently driven home in the final bars. The audience's response is a genuine tribute — we hear this kind of applause in another of the Callas Scala recordings, but that is *Andrea Chénier*, a sure winner with the Italian public, whereas Cherubini's classical opera is a very different proposition. Shortly before this, the aria "Dei tuoi figli" has earned Callas a standing ovation reportedly lasting for ten minutes, and even the edited applause heard in the recording shows that the triumph was sustained through the whole performance. Listening to it now, we can hardly fail also to fear, retrospectively, for the voice which, here in prime condition, is given so recklessly to the almost superhuman demands of the role. She was to give almost 30 more performances of the opera up to as late as 1962, when the end was already in sight. We cannot help but count the cost; all the more reason, therefore, to value what she gave, which was probably never more heroically unstinting than in this night's work at La Scala.

JOHN B. STEANE

Médée, sans doute en raison d'un préjugé général à l'encontre de Cherubini (musique et personnage confondus), a toujours été, des rôles majeurs de Maria Callas, le plus négligé. Ou plutôt Medea, puisqu'elle ne chanta jamais la version originale française mais son adaptation italienne. L'art de la Callas se dédoublant dans cette envoûtante incarnation de la princesse et magicienne de Colchide, petite-fille du Soleil, n'a cessé d'être admiré pour lui-même, sans que l'on ressente toujours l'évidente nécessité de le rattacher à l'œuvre qui le suscita. Or il va de soi que même l'interprète le plus audacieusement créatif ne saurait s'élever à des hauteurs aussi vertigineuses que Callas en Medea sans une œuvre pour le porter. Si de fait une sévérité néoclassique lancinante et policée règne intentionnellement sur le début de l'ouvrage, tout bascule brutalement lorsque Medea paraît, prodigieux coup de théâtre purement musical. La tragédie revendique dès lors une dimension proprement incendiaire qui tient l'auditeur en haleine, y compris au disque à l'écoute de Callas, dimension devant en retour énormément à l'interprète elle-même. Callas en Medea s'impose tel l'équilibre magnifié entre classicisme et antiquité, à la fois réhumanisée et déshumanisée : Medea, mi-femme mi-déesse, décuple les sentiments les

plus viscéralement humains — amour et haine, honneur bafoué et douleur sauvage, inextinguible de l'abandon — jusqu'à s'extraire de sa condition partiellement humaine. Victorieuse, anéantie ? Le génie de Callas, en rendant viables les contraires, une fois encore sollicite l'auditeur, presque sommé de prendre parti tant le confort d'un juste milieu semble ici impossible, condamnable. Si Callas, personnification de la fusion de la musique et du théâtre, requiert une compréhension aussi précise qu'intuitive de chaque mot prononcé quel que soit l'ouvrage abordé, rares sont les rôles où l'approfondissement et le suivi haletant du texte sont aussi essentiels que celui de Medea : dans ses rapports machiavéliques avec les autres acteurs du drame, découlant de son insondable souffrance (qui d'ailleurs jurerait que, même trahi par Giasone, l'amour de Medea ne survit pas ?), également lorsqu'elle dialogue avec elle-même, son inflexible volonté précipitant la tragédie comme malgré elle, cependant que sa terrifiante lucidité scrute inlassablement le tréfonds de son âme mise à nu à travers un timbre d'une bouleversante et séduisante noirceur. N'attribue-t-on pas à la *Médée* d'Euripide, source première de l'opéra, l'irruption de l'introspection dans la tragédie antique ?

En 1953, pour la troisième saison consécutive, Maria Callas était l'invitée du Maggio Musicale Fiorentino. Après sa rencontre avec Erich Kleiber en 1951 — *I vespri siciliani* de Verdi et *Orfeo ed Euridice* de Haydn (en création scénique) —, puis la célèbre *Armida* de Rossini en 1952 avec Serafin, Callas, sur proposition de Francesco Siciliani, apprit en une semaine le rôle écrasant de Medea qu'elle chanta pour la première fois le 7 mai 1953 sous la direction Vittorio Gui. Le succès de *Medea* incita de nouveau la Scala à reprendre l'ouvrage dès le début de la saison (mais pas en ouverture, offerte à Tebaldi dans *La Wally*), en remplacement de *Mitridate Eupatore* d'Alessandro Scarlatti, initialement programmé avec Callas. Cette tardive décision n'alla pas sans de nombreuses difficultés. Seule Callas était prête ! À Margarita Wallmann, en charge de la mise en scène d'*Alceste* de Gluck avec Callas (avril 1954), revint celle de *Medea* (reprise en janvier 1955 à Rome). Les photos, à moins de quatre mois d'intervalle, de Callas en Medea (tout juste trente ans, rayonnante mais encore imposante) puis en Alceste (la minceur et l'élégance mêmes) laissent sans voix. Pour les décors, le choix se porta sur le peintre Salvatore Fiume, mais il manquait toujours un chef d'orchestre. Victor de Sabata étant déjà malade, on se tourna vers Leonard Bernstein, en tournée en Italie : jamais il n'avait dirigé dans un grand théâtre lyrique et il ignorait tout de *Medea*. Wallmann a relaté (*Les Balcons du ciel*, Paris, 1976) le travail acharné alors réalisé, également la parfaite entente entre Callas et Bernstein, ce dernier — sans modification de tempos ou de durées — apparaissant plus incisif et nerveux que Gui, d'une grandeur nullement hiératique et véritablement confondante : les premières florentine (conservée et publiée) et milanaise rivalisent de beautés, Callas étant presque plus en voix pour sa prise de rôle que lors de la reprise scaligère — ce qui demeure extrêmement relatif, comme on pourra en juger à l'écoute de l'étourdissante prestation milanaise de Callas. (Il demeure néanmoins un point indéniablement en faveur de Gui : la substitution d'un violoncelle, sonore et d'un ineffable lyrisme, au basson dialoguant avec Neris à l'Acte II : grandiose Fedora Barbieri, à Florence comme à Milan.) L'extraordinaire faculté d'adaptation de Callas et la souplesse de son approche musicale et scénique,

jamais figée dans une « perfection » à laquelle il n'aurait plus fallu toucher, ont toujours été vantées. Wallmann en cite un exemple significatif : pour l'invocation aux dieux de l'Acte III, Callas devait chanter renversée sur l'immense escalier constituant le cœur de l'appareil scénique, la tête en bas, auréolée de sa chevelure de feu. Après avoir douté de jamais y parvenir, mais trop volontaire pour renoncer, Callas se plia à la volonté de Wallmann et restitua à la perfection cette image préfigurant l'embrasement et le renversement du temple. Bernstein, d'un enthousiasme sans bornes (il devait retrouver Callas en 1955 pour *La sonnambula* [bande *dal vivo* publiée par EMI], chef-d'œuvre du *bel canto* et absolu contraire de *Medea* sur le plan vocal), ne put oublier le dernier tomber de rideau : « Les gens étaient en délire. Callas ? Elle était pure électricité. »

MICHEL ROUBINET

In ihren Meisterklassen an der New Yorker Juilliard School of Music unterstrich Maria Callas, dass man die Medea zurückhaltend interpretieren müsse. „Die Tragödie der Medea sollte schlank und nicht fett sein", meinte sie: „In der Oper ist Leidenschaft ohne Verstand nicht gut; so werden Sie ein wildes Tier, kein Künstler".

Wer die vorliegende Aufnahme aus dem Jahre 1953 hört, dem soll man bitte nachsehen, dass er sich fragt, wie denn wohl eine *nicht* zurückhaltende Interpretation klingen würde, wenn das, was hier zu hören ist, tatsächlich eine gewissermaßen verschlankte oder intellektualisierte Darstellung ist ...? Natürlich ist das, was Maria Callas meint, triftig und wohlbegründet: dass nämlich die heftigsten Äußerungen und die am stärksten empfundenen Emotionen an dramatischer Wirkung nur gewinnen können, wenn Akzente sorgfältig gewählt und beachtet, dynamische Werte bewusst abgestuft und ein weites Spektrum an Farben angewandt werden. Der ultimative Triumph der Gesangskunst ist es dann, all diese einstudierten Aspekte so sehr ins System übernommen zu haben, dass das, was man hört — und sogar das, was der Künstler selbst erlebt — wie eine einzigartige, vorher nicht bedachte Äußerung des Augenblicks erscheint.

Zweifellos wurde kalkulierte Zurückhaltung nie überzeugender von Leidenschaft und Impulsivität überlagert als hier. Wer die Veröffentlichungen der EMI Callas-Live-Serie erworben hat, der kennt bereits die 1957 unter Tullio Serafin entstandene Studiofassung der Oper. Und das *ist* eine Darbietung, die man als maßvoll bezeichnen darf. Serafin geht von einem „klassischen" Komponistenbild aus und presst Cherubini in eben dieses Schema — kaum anders als Vittorio Gui, der 1953 beim Maggio Musicale Fiorentino die erste *Medea* der Callas dirigiert hatte.

Der damals 35-jährige Leonard Bernstein, der im selben Jahr die Neuinszenierung an der Mailänder Scala dirigierte, trat ohne solche Vorurteile ans Pult. Sein Ansatz wurde zwar von einigen Menschen als anachronistisch empfunden, war und ist aber für die meisten Hörer damals und heute zutiefst befreiend. Entscheidend war dabei zunächst, dass er mit den Ansichten der Callas übereinstimmte. Die Zusammenarbeit der beiden außergewöhnlichen Persönlichkeiten war die wesentliche Voraussetzung für den echten Triumph dieser Oper, die hier mehr als einen bloßen Achtungserfolg errang, obwohl sie die Italiener weder zur Zeit ihrer Entstehung noch bei

einem der seltenen Wiederbelebungsversuche späterer Jahre je ins Herz geschlossen hatten.

Dass es überhaupt zu den Aufführungen und dieser besonders faszinierenden Partnerschaft zwischen Sängerin und Dirigent kam, verdankte sich eigentlich mehreren Zufällen. Zunächst einmal war Victor de Sabata erkrankt. Der Veteran unter den Dirigenten der Scala hatte einen Herzanfall erlitten und leitete danach keine Opernaufführungen mehr. Der „klassische" Wiederbelebungsversuch der Saison hätte mit Scarlattis *Mitridate Eupatore* eigentlich eine noch größere Rarität sein sollen. Das Werk war bei seiner Premiere 1707 durchgefallen; inzwischen aber kam man in Musikwissenschaftler-Kreisen zu der Einsicht, dass es sich dabei um ein Meisterwerk handelte. Doch nach De Sabatas Rückzug war es schnell um das Interesse sowohl der Scala als auch der Callas geschehen, und es war zweifellos für viele Beteiligte eine Erleichterung, dass die *Medea,* die eben erst in Florenz so erfolgreich gewesen war, an die Stelle des *Mitridate* rückte. Gui stand für die Aufführungen nicht zur Verfügung; dass man stattdessen unglaublicherweise diesen jungen Amerikaner engagierte, war offenbar einer weiteren glücklichen Fügung zu verdanken: Maria Callas hatte nämlich die Rundfunkübertragung eines Symphoniekonzerts gehört und war von der besonderen Qualität des Dirigenten beeindruckt gewesen. Bernsteins Opernerfahrungen hielten sich damals in engen Grenzen, und seine Freunde warnten ihn vor diesem „Weib", das offenbar fürchterlich sein konnte, wenn es um die Durchsetzung des eigenen Willens ging. Außerdem kannte er keinen Buchstaben der Partitur, die er binnen fünf Tagen beherrschen sollte. Gleichwohl nahm er das Angebot an.

Wer den hier vorliegenden Mitschnitt des Premierenabends hört, wird sogleich erkennen, dass hier jemand die Verantwortung übernommen hat. Andererseits ist der Eindruck anfangs nicht ganz klar: „Glänzend wie ein polierter Knopf" kommt einem in den Sinn, und das muss nicht unbedingt ein Kompliment sein. Doch wenn sich die Oper ihrer eigentlichen großen Aufgabe besinnt, verrät die leitende Hand weit mehr als Festigkeit und Energie, sodass wir beim ersten Auftreten der Medea gelernt haben, die Farben und das Ebenmaß im Orchestersatz und im dramatischen Bewusstsein zu entdecken. Von jetzt an wird nicht nur hörbar, dass die Callas ein „Kraftwerk" war (wie Bernstein noch Jahre später sagte), sondern dass im Orchestergraben und auf der Bühne ein und dieselbe Elektrizität zu spüren war.

Das ist beispielsweise besonders deutlich bei Medeas „Nemici senza cor" im Finale des ersten Akts. Die Attacke und unheilvolle Beschwörung werden von einem hitzigen rhythmischen Begleitmotiv gefedert, das Bernstein ganz offensichtlich gefällt: Das Ganze erhebt sich in inspirierten Wogen und wird noch intensiviert, wenn sich die Stimmen der Medea und des Jason in der Erinnerung an das Goldene Vlies vereinigen („O fatal vello d'or") und dann in den letzten Takten großartig durchs Ziel gehen. Das Publikum reagiert mit einer echten Huldigung. Diese Art von Applaus gibt es auch auf einer anderen Scala-Aufnahme der Callas, doch dabei handelt es sich um *Andrea Chénier*, der beim italienischen Publikum immer ein todsicherer Tipp ist, während es sich hier — bei Cherubinis klassischer Oper — um eine ganz andere Angelegenheit handelt. Kurz vor diesem Triumph hatte es für die Callas bereits nach der Arie „Dei tuoi figli" stehende Ovationen gegeben, die, wie man sich erzählt, zehn Minuten gedauert

haben sollen. Selbst dem geschnittenen Applaus, den wir hier hören können, ist zu entnehmen, dass der Erfolg der Aufführung ein vollständiger war. Wenn man Maria Callas heute in dieser Aufnahme hört, kann einem im Nachhinein noch angst und bange werden um eine Stimme, die hier in ihrem Bestzustand ist und es rücksichtslos mit den beinahe übermenschlichen Anforderungen der Partie aufnimmt. An die 30 Mal sollte Maria Callas die Rolle noch singen — bis zu der letzten Vorstellung im Jahre 1962, die das Ende schon ahnen ließ. Zwangsläufig schauen wir auf den Preis, den sie zahlte. Und desto mehr haben wir Grund, das zu würdigen, was sie uns gegeben hat — und vielleicht nie heroischer gegeben hat als an jenem Abend in der Mailänder Scala, wo alle Schranken fielen.

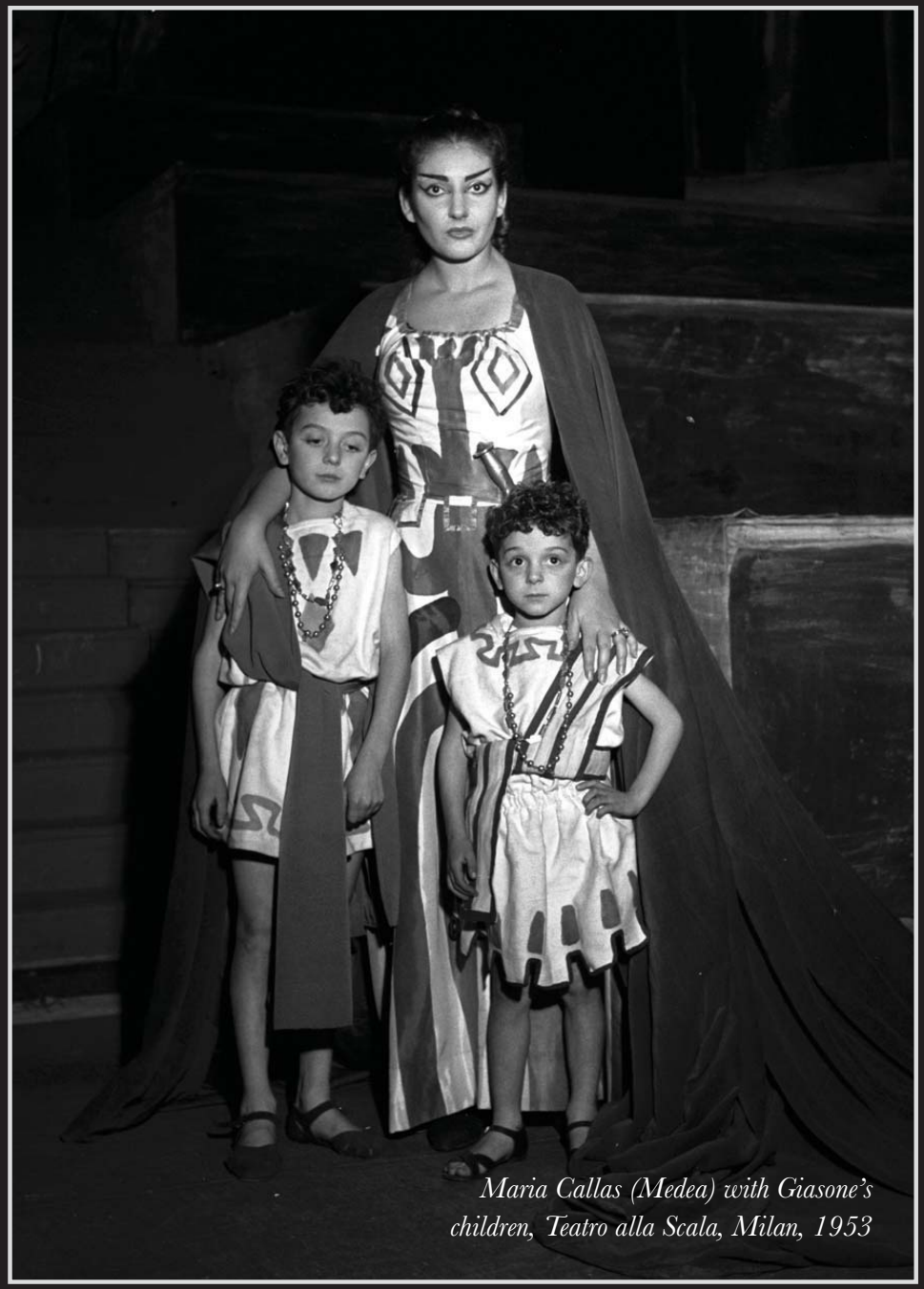
JOHN B. STEANE
Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

Medée, uno dei ruoli principali di Maria Callas, è sempre stato il più trascurato, senza dubbio a causa di un generale pregiudizio negativo su Cherubini (musica e personaggio confusi). Sarebbe più preciso dire Medea, perché la cantante non ha mai interpretato la versione originale francese, ma il suo adattamento italiano. Nell'interpretazione dell'affascinante principessa e maga della Colchide, nipote del Sole, l'arte in sé della Callas ha suscitato infinita ammirazione, senza essere necessariamente ricondotta all'opera. Va da sé che anche l'interprete più audace e creativa non saprebbe elevarsi alle altezze vertiginose della Callas in Medea senza un vettore operistico. Se, di fatto, l'esordio dell'opera è intenzionalmente governato da una dolente e raffinata severità neoclassica, tutto si ribalta brutalmente all'apparizione di Medea, in un prodigioso colpo di scena puramente musicale. Da quel momento la tragedia assume una dimensione effettivamente incendiaria, che tiene con il fiato sospeso anche quando si ascolta la Callas in registrazione, una dimensione a sua volta enormemente legata all'interpretazione. Nelle vesti di Medea, la Callas si impone come equilibrio idealizzato tra classicismo e antichità, umana e disumana allo stesso tempo. Metà donna e metà dea, Medea libera i sentimenti più visceralmente umani: amore e odio, onore schernito e dolore selvaggio, irrefrenabile dell'abbandono, fino all'uscita dalla sua condizione semi-umana. Vittoria o distruzione? Il genio della Callas, che avvalora contrari, sollecita ancora una volta l'ascoltatore, quasi intimandogli di stare dalla sua parte, tanto il conforto di un giusto mezzo sembra qui impossibile, condannabile. Se la Callas, fusione personificata tra musica e teatro, esige una comprensione precisa quanto intuitiva di ogni parola pronunciata, qualunque sia l'opera che affronta, sono rari i ruoli in cui approfondire e seguire il testo sono indispensabili quanto quello di Medea: nei suoi rapporti machiavellici con gli altri attori del dramma, che scaturiscono da un'incredibile sofferenza (è impossibile essere certi che l'amore di Medea non sopravviva anche al tradimento di Giasone), anche quando dialoga con se stessa, mentre la sua inflessibile volontà fa precipitare la tragedia come se fosse estranea a se stessa, la sua terrificante lucidità scruta instancabilmente l'intimo di un'anima messa a nudo attraverso un timbro di sconvolgente e seducente nefandezza. D'altra parte si attribuisce l'esordio dell'introspezione nella tragedia antica anche alla *Medea* di Euripide, fonte principale dell'opera.

Nel 1953, per la terza stagione consecutiva, Maria Callas fu invitata al Maggio musicale fiorentino. Dopo la collaborazione con Erich Kleiber nel 1951 per *I vespri siciliani* di Verdi e *Orfeo ed Euridice* di Haydn (in prima teatrale), poi la celebre *Armida* di Rossini nel 1952 con Serafin, su proposta di Francesco Siciliani, la Callas imparò in una settimana il tremendo ruolo di Medea, che cantò per la prima volta il 7 maggio 1953 con la direzione di Vittorio Gui. Il successo di *Medea* sollecitò ancora una volta La Scala a replicare l'opera all'inizio della stagione (ma non per l'apertura, offerta alla Tebaldi ne *La Wally*), al posto di *Mitridate Eupatore* di Alessandro Scarlatti, inizialmente programmato con la Callas. La tardiva decisione fu accompagnata da numerose difficoltà. Solo la Callas era pronta: a Margarita Wallmann, responsabile anche della messa in scena di *Alceste* di Gluck (aprile 1954), toccò quella di *Medea* (replicata nel gennaio 1955 a Roma). Le fotografie del soprano nelle vesti di Medea (appena trentenne, radiosa ma ancora imponente) e poi in quelle di Alceste (snellezza ed eleganza personificate), a meno di quattro mesi di intervallo, lasciano senza fiato. Per i decori la scelta cadde sul pittore Salvatore Fiume, ma mancava un direttore d'orchestra. Victor de Sabata era già ammalato e si fece ricorso a Leonard Bernstein, in tournée in Italia: non aveva mai diretto in un grande teatro lirico e ignorava tutto di *Medea*. Margarita Wallmann (*Les balcons du ciel*, Parigi, 1976) ha descritto il lavoro accanito di allora e l'intesa perfetta tra la Callas e Bernstein, quest'ultimo (senza modifiche di tempi o durate) in apparenza più incisivo e nervoso di Gui, di una grandezza per nulla ieratica e veramente sconcertante: la prima fiorentina (registrata e pubblicata) e quella milanese rivaleggiano per bellezza, con la Callas in voce migliore per l'esordio nel ruolo che nella replica scaligera, il che rimane molto relativo, come si potrà giudicare ascoltando la strabiliante prestazione milanese. (Rimane però un particolare innegabilmente a favore di Gui: la sostituzione di un violoncello, sonoro e di lirismo ineffabile, al fagotto nel dialogo con Neris nell'Atto II: Fedora Barbieri è grandiosa, a Firenze come a Milano.) Sono sempre state esaltate la straordinaria adattabilità della Callas e l'elasticità del suo approccio musicale e teatrale, mai fisso in una "perfezione" irraggiungibile. La Wallmann cita un esempio significativo: per l'invocazione agli dei dell'Atto III, la Callas doveva cantare supina sull'enorme scalinata che costituiva il fulcro della scenografia, con la testa verso il basso, circondata dall'aureola di una capigliatura di fuoco. Dopo aver temuto di non riuscirci mai, ma troppo ostinata per rinunciare, la cantante si convinse e rese alla perfezione quest'immagine che preannuncia l'incendio e la distruzione del tempio. Bernstein, con il suo infinito entusiasmo (avrebbe ritrovato la Callas nel 1955 per *La sonnambula* [registrazione dal vivo pubblicata dalla EMI], capolavoro del belcanto ed esatto opposto di *Medea* dal punto di vista vocale), non riuscì a dimenticare l'ultimo sipario: "Il pubblico era in delirio e la Callas era elettricità pura".

MICHEL ROUBINET
Traduzione: Manuela Guastella

Maria Callas & Leonard Bernstein backstage at the Teatro alla Scala, Milan, 1953



Maria Callas (Medea) with Giasone's children, Teatro alla Scala, Milan, 1953

ALCESTE

On 4 April 1954 Maria Callas stepped onto the La Scala stage and made the role of Gluck's Alceste her own. Not only another addition to an already rich and varied career, this latest triumph also coincided with the culmination of her efforts to transform herself physically, for both theatrical and musical reasons. As well as breathing life into her heroines by her vocal characterisation, nuanced by the feelings their fate inspired in her, Callas always aimed to add a physical dimension to their dramatic credibility. The many photos taken of her over the years are an essential documentary source in this respect, for if any role reveals the extent of an accomplishment one might be tempted to call miraculous, but which was of course the result of sheer dedication and willpower, it is definitely Alceste.

A year earlier, the production photos from *Il trovatore* (La Scala, 23 February 1953; a recording survives, featuring the most wonderful rendition of "D'amor sull'ali") show her as still full-figured, magnificently statuesque. By the time she played Medea at the Teatro Comunale in Florence on 7 May (a role for which she was in stunning vocal form), her shape was changing, as confirmed by photos of her in the same role at La Scala on 10 December (a production conducted by Leonard Bernstein), when she brought even more striking levels of power and insight to her portrayal of the sorceress. The whole process seemed to accelerate over the course of the next few weeks, beginning in January 1954 with an intermediate "work-in-progress appearance" at La Scala in *Lucia di Lammermoor*, conducted and directed by Herbert von Karajan: the first time they had worked together (again, a recording survives — incomplete, but vocally and musically intoxicating).

Callas then sang first Lucia and then Medea (under the baton of Vittorio Gui) at La Fenice in Venice, before going on to play Tosca in Genoa. When rehearsals for *Alceste* began in Milan, her physical transformation was complete. As well as a svelte physique, Callas brought to the role of the Thessalian queen a regal elegance and dignity (her profile reminiscent of the portrait known as "La Parisienne" in one of the frescoes at Knossos). Her incredible stage presence was inventively set off by lighting effects worthy of contemporary dance, while Piero Zuffi's sets and costumes were inspired by Classical Greek theatre. It is worth noting that Callas's performances as Alceste (4, 6, 15 and 20 April) overlapped with her appearances as Élisabeth de Valois in *Don Carlo*, the ninth of her ten Verdi roles (12, 17, 23, 25 and 27 April). This undeniable vocal and stylistic *tour de force* becomes all the more impressive when we recall that between 23 April and 3 May she was also making her first studio recording of *Norma* at the Cinema Metropol in Milan — three operas from three different eras, each making its own stylistic and aesthetic demands: Classicism, Romantic bel canto and mature Verdi. Callas was both knowledgeable and intuitive about each different style, earning the admiration of the conductors with whom she worked.

While she is inextricably linked with 19th-century Italian repertoire, the music of the previous century (or two) played a significant part in her career as well. During her student years in Greece, she sang various works by Bach (including the *St Matthew Passion* — she is also known to have been able to play many of his keyboard works with

great musicality), Handel (*Messiah*) and Purcell (*Dido and Aeneas*, probably in the role of Belinda). She sang a wide range of works on stage or in concert, too: Pergolesi's *Stabat Mater* (1736) in Athens in 1943; Stradella's oratorio *San Giovanni Battista* (1675) in Perugia in 1949; Haydn's *Orfeo ed Euridice* (1791) in Florence in 1951; Mozart's *Die Entführung aus dem Serail* (1782) at its La Scala premiere in 1952; Cherubini's *Medea* (1797) in Florence in 1953; Gluck's *Alceste* (1767) and *Iphigénie en Tauride* (1779) at La Scala, in 1954 and 1957 respectively — not to mention two operas that fall between Classicism and Romanticism, namely Spontini's *La Vestale* (La Scala, 1954) and Beethoven's *Fidelio* (Athens, 1944).

Callas and Giulini had first worked together in late October 1951 in a production of *La traviata* at the Teatro Donizetti in Bergamo. Four years later came Visconti's celebrated staging of the same opera at La Scala in 1955, revived the following year just as Callas, working with Giulini again, was about to make her debut as Rosina in Rossini's *Il barbiere di Siviglia* (see introductory notes to *Armida*). Gluck might have been new territory for Callas, but Giulini had already conducted *Iphigénie en Tauride* at the 1952 Aix-en-Provence Festival, with sets by André Masson — by coincidence, the role of Iphigénie, which Callas would sing in the 1957 Visconti production, was played by Patricia Neway, who in 1950 had been the first Magda Sorel in Menotti's *The Consul*, a role the composer had originally wanted to offer to Maria Callas.

The La Scala premiere of *Alceste* was directed by Margarita Wallmann (1904–92), choreographer and one of the first women opera directors. Having worked at Salzburg, the Maggio Musicale Fiorentino and at La Scala since 1936, creating professional relationships with such leading figures as Max Reinhardt and Arturo Toscanini, she had already staged both *Alceste* and *Orfeo ed Euridice*, with Bruno Walter. Callas starred in three more of her La Scala productions: *Medea* (1953), *Norma* (1955) and *Un ballo in maschera* (1957). For Callas's Alceste, a profoundly human yet formidable, priestess-like figure, burning with self-sacrificial love, Giulini had prepared an edition that used Calzabigi's original text while retaining Gluck's musical revisions for the 1776 French version. The conductor was full of praise for his leading lady: "[Callas as Alceste] was opera incarnate — absolute harmony between word, music and action … In all my years in the opera house I have never known an artist like Callas. Hers is no fabricated legend: she truly did have something different." With its precipitous writing for dramatic soprano, the part of Alceste could not fail to highlight Callas's breathtaking lower register and imperious, fanfare-like high notes, her voice ideally suiting the declamatory style inherent to this Classical role. In 1961, she recorded "Divinités du Styx" from the second, French version of the opera, a powerful echo of that legendary La Scala premiere.

MICHEL ROUBINET
Translation: Susannah Howe

Lorsque sur la scène de la Scala de Milan, le 4 avril 1954, Maria Callas fit sienne l'Alceste de Gluck, il ne s'agissait pas seulement d'un rôle de plus dans un parcours déjà d'une grande diversité, mais aussi de l'aboutissement d'une métamorphose physique dont la raison d'être était musicale et théâtrale : Callas entendait donner à ses héroïnes, par-delà l'engagement vocal et les accents

que lui inspirait leur destinée, une crédibilité scénique et dramatique. Les innombrables photos de la musicienne-tragédienne sont ici un recours primordial, car si un rôle a révélé l'accomplissement que, spontanément, l'on dirait miraculeux, alors qu'il s'agit d'un authentique triomphe de la volonté, c'est assurément Alceste.

Un an auparavant, dans *Il trovatore* (Scala, 23 février 1953, enregistrement conservé — le plus admirable « *D'amor sull'ali rosee* » qui soit), les photos de plateau nous la montrent forte encore, magnifiquement imposante. Sa Medea au Teatro Comunale de Florence, le 7 mai (dans une forme vocale stupéfiante), témoigne d'une silhouette en mutation, évolution splendidement confirmée lorsqu'elle reprend ce même rôle à la Scala, le 10 décembre avec Bernstein : la physionomie de la magicienne en est d'autant plus saisissante de force et d'acuité. Tout semble s'accélérer au cours des semaines suivantes, avec d'abord une « apparence intermédiaire », perfectible, dans *Lucia di Lammermoor* que Herbert von Karajan dirige et met en scène à la Scala en janvier 1954 : leur rencontre musicale (enregistrement conservé, incomplet mais vocalement et musicalement enivrant).

Callas rechante Lucia à la Fenice de Venise, y retrouve aussitôt après Vittorio Gui pour Medea, puis incarne Tosca à Gênes. Lorsqu'à Milan commencent les répétitions d'*Alceste*, la métamorphose a atteint son apogée : Callas offre à l'épouse d'Admète une silhouette divinement élancée, une élégance et un port de tête royaux (le profil plus antique et grec que nature évoque irrésistiblement *La Parisienne*, célèbre peinture de Cnossos), son incroyable présence scénique étant inventivement soulignée par des éclairages dignes de la danse contemporaine, décors et costumes de Piero Zuffi réinventant un théâtre grec antique. Soulignons que les représentations d'*Alceste*, 4, 6, 15 et 20 avril, précédèrent et se superposèrent à cinq représentations de *Don Carlo* de Verdi (Élisabeth de Valois, neuvième de ses dix rôles verdiens) : 12, 17, 23, 25 et 27 avril. Un authentique tour de force vocal et stylistique. D'autant plus que du 23 avril au 3 mai, Callas enregistre au Cinema Metropol de Milan sa première *Norma* de studio. Trois époques, trois styles différenciés dans leurs exigences et leur esthétique : classicisme, *bel canto* romantique, Verdi de la maturité. De chaque style, Callas avait une connaissance savante et intuitive, faisant l'admiration des chefs qui la dirigeaient.

Si elle reste indissociable du répertoire italien du XIX^e^ siècle, celui du siècle précédent (et même du XVII^e^) n'en joua pas moins un rôle dans son parcours de musicienne. Hormis, durant ses études en Grèce, divers Bach (dont la *Passion selon saint Matthieu* — elle jouait aussi avec une parfaite musicalité, attestée, maintes pages pour clavier), Haendel (*Messie*) ou Purcell (*Dido and Aeneas*, sans doute Belinda), elle chanta en concert ou sur scène un nombre non négligeable d'ouvrages : *Stabat Mater* (1736) de Pergolèse (Athènes, 1943) ; *San Giovanni Battista* (oratorio, 1675) de Stradella (Pérouse, 1949) ; *Orfeo ed Euridice* (1791) de Haydn (Florence, 1951) ; *L'Enlèvement au sérail* (1782) de Mozart (en « création » à la Scala, 1952) ; *Medea* (1797) de Cherubini (Florence, 1953) ; *Alceste* (1767) et *Iphigénie en Tauride* (1779) de Gluck (Scala, 1954 et 1957) — auxquels on pourrait ajouter, entre classicisme et romantisme, *La Vestale* (1805) de Spontini (Scala, 1954) et *Fidelio* (1806/1814) de Beethoven (Athènes, 1944).

Callas et Giulini se trouvèrent pour la première fois réunis fin octobre 1951 : *La traviata*, au Teatro Donizetti de Bergame. S'ensuivrait la célèbre production scaligère de

1955, signée Visconti, reprise l'année suivante, au moment où Callas, avec Giulini, débutait en Rosina de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini (*cf.* texte de présentation d'*Armida*, Florence 1952). Si pour Callas Gluck était un territoire nouveau, Giulini avait quant à lui déjà dirigé *Iphigénie en Tauride* au Festival d'Aix-en-Provence (1952), dans des décors d'André Masson — « hasard » des distributions : Iphigénie, que Callas allait chanter dans la production Visconti de 1957, était interprétée par Patricia Neway, créatrice en 1950 de Magda Sorel dans *The Consul* de Gian Carlo Menotti, rôle que le compositeur souhaitait initialement proposer à Maria Callas.

Cette toute première production d'*Alceste* à la Scala fut confiée à Margarita Wallmann (1904–1992), chorégraphe et première femme metteur en scène d'opéra. Ayant œuvré à Salzbourg, au Maggio Musicale Fiorentino ou à la Scala dès 1936, tissant des liens tant avec Max Reinhardt qu'avec Arturo Toscanini, elle avait déjà mis en scène *Alceste*, mais aussi *Orfeo ed Euridice*, avec Bruno Walter. Callas sera le pivot de trois autres de ses mises en scène à la Scala : *Medea* (1953), *Norma* (1955) et *Un ballo in maschera* (1957). Pour l'Alceste de Callas, hiératique et intimidante, ardemment sacrificielle et profondément humaine, Giulini avait préparé une édition réutilisant le texte original de Calzabigi tout en conservant, musicalement, la révision opérée par Gluck en 1776 pour la version française. Et de préciser : « Pour moi, [Callas en Alceste] était *il melodramma* — une totale harmonie entre le mot, la musique et l'action. […] De toute mon expérience au théâtre, je n'ai jamais connu d'artiste comme Callas. Ce n'est pas une légende fabriquée : elle avait quelque chose de différent. » D'une tessiture escarpée de soprano dramatique, Alceste ne pouvait que mettre en lumière chez Callas un bouleversant registre grave auquel s'accordaient d'impérieux aigus en fanfare, la voix servant de manière idéale la déclamation inhérente à ce rôle classique. De la seconde version originale, française, Callas enregistrera à Pâques 1961 « *Divinités du Styx* », puissant écho de cette mythique soirée à la Scala.

MICHEL ROUBINET

Maria Callas' Auftritt als Glucks Alceste am 4. April 1954 an der Mailänder Scala markierte nicht nur eine weitere Rolle in ihrem ohnehin schon sehr vielfältigen Repertoire, sondern auch das Ergebnis einer körperlichen Verwandlung, die sowohl musikalische als auch darstellerische Gründe hatte: Callas wollte ihren Heldinnen neben dem stimmlichen Engagement und den vom Schicksal der Figuren inspirierten Betonungen eine szenische und dramatische Glaubwürdigkeit verleihen. Die unzähligen Fotos der Sängerin sind heute in dieser Hinsicht wichtige Quellen, denn wenn je eine Rolle eine Leistung offenbart hat, die schlicht wie ein Wunder erscheint, obwohl es sich um einen echten Triumph der Willenskraft handelt, dann wohl Alceste.

Ein Jahr zuvor in *Il trovatore* (Scala, 23. Februar 1953, die Aufnahme ist erhalten — mit dem anbetungswürdigsten „D'amor sull'ali rosee" aller Zeiten) war auf den Fotos eine noch korpulente, herrlich ehrfurchtgebietende Maria Callas zu sehen. Ihre Medea am Teatro Communale in Florenz am 7. Mai (stimmlich in unglaublicher Form) zeugte bereits von einer Silhouette, die sich veränderte und diese Entwicklung bestätigte sich auf das Prächtigste, als sie am 10. Dezember die gleiche Rolle an der Scala unter Bernstein wiederaufnahm: Die äußere Erscheinung der

Zauberin war dabei umso packender, sie strotzte vor Kraft und Schärfe. In den darauffolgenden Wochen schien alles sehr schnell zu gehen; im Januar 1954 an der Scala als Lucia di Lammermoor, inszeniert und dirigiert von Herbert von Karajan, war ihr Erscheinungsbild noch eher mittelmäßig. Dies war die erste musikalische Begegnung der beiden (die erhaltene Aufnahme ist unvollständig, aber musikalisch und stimmlich berauschend). Callas sang noch einmal die Lucia am La Fenice in Venedig, direkt im Anschluss daran die Medea unter Vittorio Gui und verkörperte schließlich Tosca in Genua. Als in Mailand die Proben für *Alceste* begannen, hatte die Verwandlung ihren Höhepunkt erreicht: Callas schenkte Admetos Gattin eine göttlich schlanke Gestalt sowie eine majestätische Eleganz und Kopfhaltung — das täuschend echte antike griechische Profil erinnert unweigerlich an das berühmte Fresko aus dem Palast von Knossos, *Die kleine Pariserin*. Ihre unglaubliche Bühnenpräsenz wurde erfinderisch durch eine dem zeitgenössischen Tanz würdige Beleuchtung betont, und Piero Zuffis Bühnenbild und Kostüme interpretierten das antike griechische Theater neu. Bemerkenswerterweise gingen die fünf Aufführungen von *Alceste* (4., 6., 15. und 20. April) den fünf Aufführungen von Verdis *Don Carlo* (12., 17., 23., 25. und 27. April) voraus, beziehungsweise überschnitten sich mit ihnen (Callas sang Elisabetta di Valois, die neunte ihrer zehn Verdi-Rollen). Stimmlich und stilistisch ein wahrer Kraftakt. Umso mehr, da Callas vom 23. April bis 3. Mai im Cinema Metropol in Mailand ihre erste Studioaufnahme der *Norma* einspielte. Drei Epochen und drei Stile, die sich in ihren Anforderungen und ihrer Ästhetik unterscheiden: Klassik, romantischer Belcanto, später Verdi. Callas hatte von jedem Stil eine kunstvolle, intuitive Kenntnis und beeindruckte damit die Dirigenten. Obgleich sie untrennbar mit dem italienischen Repertoire des 19. Jahrhunderts verbunden war, spielte auch das 18. (und sogar das 17. Jahrhundert) eine nicht unwesentliche Rolle in ihrer Sängerlaufbahn. Außer während ihres Studiums in Griechenland, wo sie diverse Bach-Stücke (darunter die *Matthäus-Passion* — sie spielte übrigens selbst mit musikalischer Vollendung viele Werke für Klavier von Bach), Händel (*Messiah*) oder Purcell (*Dido and Aeneas*, wahrscheinlich gab Callas die Belinda) sang, brachte sie auf der Konzert- oder Opernbühne eine nicht geringe Anzahl an Werken zu Gehör: *Stabat Mater* (1736) von Pergolesi (Athen 1943); *San Giovanni Battista* (Oratorium, 1675) von Stradella (Perugia, 1949); *Orfeo ed Euridice* (1791) von Haydn (Florenz 1951); *Die Entführung aus dem Serail* (1782) von Mozart (in einer Erstaufführung an der Scala, 1952); *Medea* (1797) von Cherubini (Florenz 1953); *Alceste* (1767) und *Ifigenia in Tauride* (1779) von Gluck (Scala 1954 und 1957) — dem kann man noch *La Vestale* (1805) von Spontini (Scala 1954) und *Fidelio* (1806/1814) von Beethoven (Athen 1944), irgendwo zwischen Klassik und Romantik, hinzufügen.

Callas und Giulini arbeiteten zum ersten Mal im Oktober 1951 zusammen: bei *La traviata* am Teatro Donizetti in Bergamo. Anschließend folgte die berühmte Scala-Produktion unter Visconti von 1955, die im Folgejahr wiederaufgenommen wurde, als Callas gerade unter Giulinis Taktstock mit der Rosina aus *Il barbiere di Siviglia* debütierte (siehe Text zu *Armida*, Florenz 1952). Gluck war für Maria Callas Neuland, Giulini hingegen hatte bereits auf dem Festival d'Aix-en-Provence 1952 *Iphigénie en Tauride* mit einem Bühnenbild von André Masson dirigiert. Ein „Besetzungszufall": Damals wurde die Iphigenie, die Callas in Viscontis Inszenierung 1957 singen sollte von Patricia Neway interpretiert, die ihrerseits 1950 als allererste Magda Sorel in

The Consul von Gian Carlo Menotti sang — eine Rolle, die der Komponist ursprünglich Maria Callas hatte anbieten wollen.

Diese allererste Inszenierung von *Alceste* an der Scala wurde der Choreographin und ersten Opernregisseurin Margarita Wallmann (1904–1992) anvertraut. Sie hatte bereits in Salzburg, beim Maggio Musicale Fiorentino und seit 1936 an der Scala gewirkt, Kontakte zu Max Reinhardt und Arturo Toscanini geknüpft und zuvor bereits mit Bruno Walter sowohl *Alceste* als auch *Orfeo ed Euridice* inszeniert. Callas sollte zum Mittelpunkt von drei ihrer Inszenierungen an der Scala werden: *Medea* (1953), *Norma* (1955) und *Un ballo in maschera* (1957). Für Callas' feierliche, einschüchternde, brennend aufopferungswillige und zutiefst menschliche Alceste hatte Giulini eine Fassung vorbereitet, die Calzabigis Originaltext enthielt und gleichzeitig musikalisch Glucks Änderungen für die französische Fassung 1776 berücksichtigte. „Für mich war sie [Callas als Alceste] *il melodramma* — eine absolute Harmonie des Wortes, der Musik und der Handlung. […] Von all den Künstlern, die mir in meinen Jahren am Theater begegnet sind, kam keiner an Callas heran. Ihr Mythos ist nichts Künstliches: Sie war wirklich etwas ganz Besonderes." Alceste mit dem extremen Stimmumfang eines dramatischen Soprans brachte bei der Callas ein erschütternd tiefes Register zum Vorschein, das zu den majestätischen, fanfarenartigen hohen Tönen passte; die Stimme diente geradezu ideal der Deklamation, die dieser klassischen Rolle innewohnte. Aus der zweiten, französischen, Originalfassung nahm Callas zu Ostern 1961 die Arie „Divinités du Styx" auf — ein gewaltiger Nachhall dieses legendären Abends an der Scala.

MICHEL ROUBINET
Übersetzung: Anne Thomas

Il 4 aprile 1954, quando Maria Callas interpretò l'Alceste di Gluck, non si trattava solo di un ruolo nuovo in un percorso già molto diversificato, ma anche del compimento di una metamorfosi fisica la cui ragion d'essere era musicale e teatrale: oltre al coinvolgimento vocale e agli accenti che le ispiravano i loro destini, la Callas intendeva conferire alle sue eroine anche una credibilità scenica e drammatica. Come testimoniano le innumerevoli fotografie della divina, senza dubbio il ruolo di Alceste rivela il raggiungimento di un risultato che potrebbe sembrare miracoloso, ma che invece fu raggiunto con grande forza di volontà.

Un anno prima, le foto di scena del *Trovatore* alla Scala (di cui esiste una registrazione del 23 febbraio 1953 che contiene la migliore interpretazione di "D'amor sull'ali rosee") mostrano la Callas ancora robusta e magnificamente imponente. Il 7 maggio, per la sua Medea al Teatro Comunale di Firenze, era in forma vocale smagliante e la sua silhouette stava cambiando. Tale evoluzione appare splendidamente confermata il 10 dicembre nella ripresa dello stesso ruolo alla Scala con Bernstein: la fisionomia della maga ne risulta ancor più avvincente e penetrante. Il processo sembra accelerare nelle settimane successive, dapprima con un "aspetto intermedio" e perfettibile nella *Lucia di Lammermoor* diretta e messa in scena da Herbert von Karajan nel gennaio 1954, che rappresentò il loro incontro musicale (ne conserviamo una registrazione, incompleta ma vocalmente e musicalmente inebriante).

La Callas cantò ancora Lucia e poi Medea alla Fenice di Venezia con la direzione di Vittorio Gui, poi interpretò Tosca a Genova. Quando iniziarono le prove di *Alceste* a Milano, la metamorfosi si era compiuta: la Callas donò alla sposa di Admeto una silhouette divinamente slanciata,

oltreché un'eleganza e un portamento regali (il suo profilo così antico e greco ricorda irresistibilmente quello della "parigina", la giovane sacerdotessa raffigurata in un celebre affresco di Cnosso). La sua incredibile presenza scenica fu ingegnosamente sottolineata da giochi di luci degni della danza contemporanea, mentre le scene e i costumi di Piero Zuffi reinventarono un teatro greco antico. Va sottolineato che le rappresentazioni di *Alceste* (4, 6, 15 e 20 aprile) precedettero e poi si sovrapposero a cinque recite di *Don Carlo* di Verdi (Elisabetta di Valois, nono dei suoi dieci ruoli verdiani, 12, 17, 23, 25 e 27 aprile). Fu un vero e proprio *tour de force* vocale e stilistico, tanto più che dal 23 aprile al 3 maggio la Callas effettuò la sua prima registrazione in studio della *Norma* al cinema Metropol di Milano. Erano tre opere di epoche diverse, tre stili con caratteristiche tecniche ed estetiche distintive: classicismo, belcanto romantico e il Verdi maturo. Di ogni stile la Callas aveva una conoscenza intellettuale e intuitiva che destava l'ammirazione dei direttori con i quali si esibiva.

Se la divina resta legata al repertorio ottocentesco italiano, quello del secolo precedente (e persino seicentesco) fu altrettanto presente nel suo percorso di musicista. Mentre era studentessa in Grecia cantò diverse composizioni di Händel (*Messia*), Purcell (*Dido and Aeneas*, senza dubbio il ruolo di Belinda) e Bach (come la *Passione secondo Matteo*; è inoltre risaputo che suonava con perfetta musicalità molte sue pagine per strumenti a tastiera). In concerto o sul palcoscenico interpretò un numero non trascurabile di opere: lo *Stabat Mater* (1736) di Pergolesi ad Atene nel 1943; l'oratorio *San Giovanni Battista* di Stradella (1675) a Perugia nel 1949; *Orfeo ed Euridice* di Haydn (1791) a Firenze nel 1951; *Il ratto dal serraglio* di Mozart (1782) in occasione della prima scaligera dell'opera nel 1952; *Medea* di Cherubini (1797) a Firenze nel 1953; *Alceste* (1767) e *Ifigenia in Tauride* (1779) di Gluck alla Scala rispettivamente nel 1954 e nel 1957. A questi titoli si potrebbero aggiungere, fra classicismo e romanticismo, *La vestale* di Spontini (1805) alla Scala nel 1954 e *Fidelio* di Beethoven (1806–14) ad Atene nel 1944.

La Callas e Giulini collaborarono per la prima volta alla fine di ottobre del 1951 nella *Traviata* al Teatro Donizetti di Bergamo. Seguì nel 1955 il celebre allestimento scaligero firmato da Visconti, poi ripreso l'anno successivo, quando la Callas debuttò con Giulini nel ruolo di Rosina nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini (cfr. testo introduttivo su *Armida*, interpretata a Firenze nel 1952). Se per la Callas Gluck rappresentava un territorio nuovo, Giulini aveva già diretto *Ifigenia in Tauride* al Festival di Aix-en-Provence (1952) con le scene di André Masson e il ruolo di Ifigenia (che la Callas avrebbe cantato nell'allestimento di Visconti nel 1957) interpretato proprio da quella Patricia Neway che fu la prima Magda Sorel in *The Consul* di Giancarlo Menotti, ruolo che inizialmente il compositore avrebbe voluto proporre alla Callas.

Questa prima messinscena di *Alceste* alla Scala fu affidata a Margarita Wallmann (1904–92), coreografa e una delle prime registe d'opera donne. Avendo già lavorato a Salisburgo, al Maggio Musicale Fiorentino e alla Scala dal 1936, la Wallmann conosceva sia Max Reinhardt che Arturo Toscanini e aveva già messo in scena *Alceste*, ma anche *Orfeo ed Euridice* con Bruno Walter. La Callas fu la protagonista di altri tre suoi allestimenti scaligeri: *Medea* (1953), *Norma* (1955) e *Un ballo in maschera* (1957). Per l'Alceste della Callas — ieratica e intimidatoria, ardentemente sacrificale e profondamente umana —

Giulini aveva preparato un'edizione che riutilizzava il testo originale di Calzabigi, mantenendo la partitura rielaborata da Gluck nel 1776 per la versione francese. Di lei Giulini disse: "Per me [la Callas nel ruolo di Alceste] era il melodramma — una totale armonia fra parole, musica e azione. [...] In tutta la mia esperienza teatrale non ho mai conosciuto un'artista come la Callas. Non è una leggenda fabbricata: aveva qualcosa di diverso". Con la sua impervia scrittura per soprano drammatico, il personaggio di Alceste non poteva che mettere in luce il travolgente registro grave della Callas e i suoi imperiosi, trionfali acuti: una voce ideale per lo stile declamatorio di questo ruolo classico. Della seconda versione in francese, nella Pasqua del 1961 la Callas registrò "Divinités du Styx", possente eco di quella mitica serata alla Scala.

MICHEL ROUBINET
Traduzione: Paola Simonetti

Ninette
Ninet

LA VESTALE

"Every night she sang I reserved a particular box, and yelled like a madman when she came out to take her curtain calls. I sent her flowers, and finally we met." It was in February 1949 that Maria Callas made her debut at the Rome Opera, as Kundry in a production of *Parsifal* conducted by her mentor Tullio Serafin. Exactly a year later, the pair returned to the same venue, the soprano now alternating the roles of Isolde and Norma! In the audience once again was a stage and film director whose surname alone was evocative of La Scala in the early 20th century (certain members of his aristocratic family, opera patrons, had helped run its administrative board): Luchino Visconti di Modrone (1906–76). On his mother's death in 1939, he had moved from Milan to Rome, where he had already directed *Ossessione* (1943) and *La terra trema* (1948). Having been enthralled by Callas's incomparable voice and devastating stage presence as Kundry, and still fascinated by her intense musicality and dramatic aura, he now took every opportunity to hear and watch her on stage. He dreamt of working with the woman he later dubbed "the greatest tragedienne since Duse" (Eleonora Duse, 1858–1924, whom he had seen performing D'Annunzio and Ibsen a few years before her death).

In autumn 1950, a group of intellectuals known as the Associazione Amfiparnaso (founded by composer Goffredo Petrassi) decided to hold a festival of unknown or rarely performed operas at the Teatro Eliseo in Rome, where Visconti himself had had a great success in 1945 with his production of Cocteau's *I parenti terribili*. Visconti was a member of the group, and one of its financial backers. One of the operas they sponsored was *Il turco in Italia*, in which Callas — to widespread amazement — created a vivacious Fiorilla, reviving the full virtuosity of Rossinian bel canto (a marked contrast to her other recent roles — Aida, Tosca and Kundry). Visconti attended every rehearsal, even though the operatic style to which he aspired was on the grander, more tragic scale. At that point he was yet to direct an opera, but of course he had an almost innate knowledge of the repertoire because of his family connections in Milan. Various opera projects envisaged by Visconti, a communist sympathiser, were brought to a halt by the censors.

Although Callas and Visconti had first met in Rome, it was at La Scala that their friendship really developed. They worked on five new productions there together between 1954 and 1957, along with three revivals. The live recordings of four of these are already in the Warner catalogue: *La sonnambula*, conducted in March/April 1955 by Leonard Bernstein (shortly before Callas revisited *Il turco in Italia* in Zeffirelli's La Scala staging), a production repeated in Milan in spring 1957 and then exported that summer to Cologne and Edinburgh, complete with orchestra and chorus — a La Scala first; *La traviata*, in May/June 1955, conducted by Carlo Maria Giulini — 17 performances during its return between mid-January and early May 1956; *Anna Bolena*, in April/May 1957 (and again in April 1958), conducted by Gianandrea Gavazzeni; and finally *Iphigénie en Tauride*, in June 1957, conducted by Nino Sanzogno. The fifth production — their first collaboration — was that of Spontini's *La Vestale*, a rarity conducted by Antonino Votto at the start of the 1954–55 season, on 7 December, the feast-day of St Ambrose, patron saint of Milan.

There are many *Vestale* rehearsal photos in the La Scala archives — an invaluable record, revealing the levels of concentration and precision that Callas and Visconti put into their preparations. The photos also bear witness to the presence of Arturo Toscanini (who, incidentally, would have turned 150 in 2017), an old acquaintance of the Visconti family, who would not have been unaware of the fact that La Scala was finally opening its doors to Count Luchino. The photos are also a record of the brief, and only, period in her professional life when she was a blonde. At this time she had just made her debut in the USA, at the Civic Opera of Chicago, as Norma, Violetta and Lucia (alas, no recordings have yet surfaced of any of these performances!).

Far removed from the neo-realist world of Visconti's films or his contemporary stage productions of Chekhov, Miller and Strindberg (and that of Euripides' *Medea*, which he directed in 1953, just as Callas was appearing in the Cherubini opera), *La Vestale* was for Visconti "a Neo-classical *Norma* with a happy ending". While the title role is less extensive than some, it is still vocally arduous, because of the demands it makes on both the lower and higher register, the latter at moments of tumultuous and flamboyant drama. The following year Callas recorded Julia's main scene, "Tu che invoco con orrore" (an excerpt for which she also reserved a special place in her concerts of the late 1950s) as well as the daunting "miniatures" "O nume tutelar" and "Caro oggetto", both of which require prodigious command of phrasing and impressive breath control — all three can here be heard in the electrifying live context of Callas's debut in the role. Toscanini attended the triumphant opening night, sitting in the box of La Scala's artistic director, Ghiringhelli: curtsying before the great conductor, Callas handed him a bouquet that had just been presented to her — the kind of applause reserved for very special nights at the opera resumed with even greater intensity.

MICHEL ROUBINET
Translation: Susannah Howe

C'est à Rome qu'eut lieu le choc de la découverte, celle d'une voix *incomparable* et d'une présence scénique envoûtante qui ne demandait qu'à pleinement s'affirmer. En février–mars 1949, Maria Callas paraît pour la première fois au Teatro dell'Opera : elle est Kundry de *Parsifal*, sous la direction de son mentor Tullio Serafin ; un an plus tard exactement, toujours avec Serafin, elle y revient et alterne Isolde et Norma ! Parmi l'assistance se trouvait un cinéaste et metteur en scène de théâtre dont le patronyme évoquait à lui seul la Scala du début du siècle (les membres de sa famille, mécènes du théâtre, siégeaient au conseil d'administration) : Luchino Visconti di Modrone (1906–1976). Ayant quitté Milan pour Rome en 1939, à la mort de sa mère, Visconti avait déjà tourné *Ossessione* (« Les Amants diaboliques », 1943) et *La terra trema* (« La terre tremble », 1948). Ne manquant pas une occasion de venir écouter la Callas et de scruter son art, fasciné par son intense musicalité et son aura dramatique, d'emblée il rêva de travailler avec celle qu'il devait qualifier de « plus grande tragédienne depuis la Duse » (Eleonora Duse [1858–1924], qu'il eut le bonheur d'entendre déclamer D'Annunzio et Ibsen à l'extrême fin de sa vie). « Chaque nuit où elle chantait, je retenais une certaine loge et je devais avoir l'air d'un fou furieux quand elle ramassait ses

bouquets. Je lui envoyais des fleurs et, enfin, nous nous rencontrâmes… ».

À l'automne 1950, au Teatro Eliseo de Rome où Visconti lui-même avait remporté, en 1945, un immense succès en mettant en scène *I parenti terribili* de Cocteau, fut proposé un festival d'œuvres rarement ou jamais produites, à l'initiative d'un groupe d'intellectuels, l'Amfiparnaso, association fondée par le compositeur Goffredo Petrassi. Visconti en faisait partie, également comme soutien financier. Entre ses rôles héroïques et dramatiques d'octobre et de novembre : Aida et Tosca, puis de nouveau Kundry, Callas, à la stupéfaction générale, ressuscita une virtuose, en termes de *bel canto* romantique, et sémillante Fiorilla de *Il turco in Italia* de Rossini. Et Visconti d'assister à toutes les répétitions, même si l'opéra auquel il aspirait restait le *melodramma* — grandeur et tragique. Il n'avait pas encore franchi le pas, bien que connaissant intimement le répertoire lyrique de manière pour ainsi dire congénitale. Divers projets lyriques envisagés par Visconti, *regista* « communisant », se virent à l'époque opposer un veto institutionnel.

Si la rencontre Callas–Visconti fut romaine, sa concrétisation eut pour cadre unique la Scala de Milan : cinq nouvelles productions de 1954 à 1957, assorties de trois reprises. Les captations *dal vivo* de quatre d'entre elles figurent déjà au catalogue Warner : *La sonnambula*, dirigée en mars–avril 1955 par Leonard Bernstein (juste avant que Callas ne rechante *Il turco in Italia* mis en scène à la Scala par Franco Zeffirelli), production reprise à Milan au printemps 1957 puis exportée durant l'été à Cologne et Édimbourg, avec chœur et orchestre : une première pour la Scala ; *La traviata*, en mai–juin de la même année 1955, avec Carlo Maria Giulini — dix-sept représentations lors de la reprise entre mi-janvier et début mai 1956 ; *Anna Bolena*, en avril–mai 1957 (puis avril 1958), avec Gianandrea Gavazzeni ; enfin *Iphigénie en Tauride*, en juin 1957, avec Nino Sanzogno. Il n'y manquait que leur toute première collaboration : *La Vestale* de Spontini, ouvrage rare dirigé par Antonino Votto en ouverture de la saison 1954–1955, le 7 décembre, jour de la Saint-Ambroise, patron de Milan.

Passionnantes quant aux répétitions, les archives photographiques de la Scala montrant Callas et Visconti à l'œuvre révèlent l'extrême concentration et précision de leur travail préparatoire. On note la présence d'Arturo Toscanini (dont 2017 marque le 150e anniversaire de la naissance), vieille connaissance de la famille Visconti, lequel n'aurait pas été étranger au fait que l'on ouvre enfin les portes de la Scala au comte Luchino. Les photos montrent aussi — courte période demeurée unique dans le parcours de la musicienne — une Callas blonde, qui venait de faire ses débuts aux États-Unis, au Civic Opera de Chicago : Norma, Violetta, Lucia — aucune trace sonore retrouvée à ce jour, hélas !

Loin de l'univers néoréaliste de ses films ou des pièces de Tchekhov, Miller ou Strindberg qu'il met alors en scène (ainsi que la *Médée* d'Euripide en 1953, au moment où Callas s'empare de celle de Cherubini), *La Vestale* est pour Visconti « une *Norma* néoclassique qui finit bien ». Si le rôle-titre est de moindre ampleur, il est toutefois vocalement ardu, en raison d'une tessiture périlleuse dans le bas-médium et d'aigus extrêmement tendus dans les moments de tumultueuse et flamboyante fureur. Callas gravera l'année suivante la grande scène de Giulia « *Tu che invoco con orrore* » (et lui réservera une place de choix dans ses concerts de la fin des années 1950) ainsi que

les redoutables miniatures « *O nume tutelar* » et « *Caro oggetto* », prodigieuses de ligne et de souffle, toutes trois ici restituées dans l'incandescent contexte scénique de sa prise de rôle. Toscanini, depuis la loge du surintendant Ghiringhelli, assistait à cette première triomphale : s'inclinant devant lui, Callas lui offrit un bouquet de fleurs qu'elle venait de recevoir en hommage — l'ovation des très grands soirs reprit de plus belle.

MICHEL ROUBINET

Die große Entdeckung einer unvergleichlichen Stimme und einer fesselnden Bühnenpräsenz, die nur darauf wartete, sich voll zu entfalten, fand in Rom statt. Im Februar und März 1949 trat Maria Callas zum ersten Mal am Teatro dell'Opera auf: unter der Leitung ihres Mentors Tullio Serafin war sie *Parsifals* Kundry; genau ein Jahr später kehrte sie, wieder unter Serafin, zurück und alternierte als Isolde und Norma! Im Publikum saß ein Cineast und Theaterregisseur, dessen Familienname allein die Scala zu Beginn des 20. Jahrhunderts heraufbeschwor (in seiner Familie hatte das Theatermäzenatentum Tradition, einige Verwandte von ihm saßen in der Generaldirektion): Conte Don Luchino Visconti di Modrone (1906–1976). Visconti verließ Mailand 1939, als seine Mutter starb, und kam nach Rom, wo er *Ossessione* (*Bessessenheit*, 1943) und *La terra trema* (*Die Erde bebt*, 1948) drehte. Er nutzte jede Gelegenheit, Maria Callas singen zu hören und ihre Kunst zu beobachten, war fasziniert von ihrer tiefen Musikalität, ihrer dramatischen Aura und träumte vom ersten Moment an davon, mit der Frau zu arbeiten, die er als „die größte größte Tragödin seit der Duse" bezeichnen sollte. (Eleonora Duse, 1858–1924; Visconti hatte das Glück, sie ganz am Ende ihres Lebens noch D'Annunzio und Ibsen deklamieren zu hören). „Wenn sie sang, saß ich jeden Abend in der gleichen Loge und applaudierte so besessen wie ein Verrückter. Ich schickte ihr Blumen und endlich konnte ich sie treffen."

Im Herbst 1950 hatte eine Gruppe Intellektueller, der vom Komponisten Goffredo Petrassi gegründete Verein Amfiparnaso, die Idee, ein Festival mit kaum oder noch niemals aufgeführten Werken am Teatro Eliseo in Rom zu veranstalten, wo Visconti selbst 1945 einen enormen Erfolg mit der Inszenierung von Cocteaus *I parenti terribili* gefeiert hatte. Visconti gehörte zum Verein, auch als Geldgeber. Zwischen ihren heroischen und dramatischen Rollen im Oktober und November — Aida und Tosca, dann erneut Kundry — erweckte Maria Callas zur allgemeinen Verblüffung eine hinsichtlich des romantischen Belcanto virtuose und lebhafte Fiorilla in *Il turco in Italia* von Rossini wieder zum Leben. Visconti war bei allen Proben anwesend, obgleich er nach wie vor eher das *melodramma* anstrebte — Schwere und Tragik. Er hatte den allerletzten Schritt noch nicht gemacht, obwohl er das Opern-Repertoire unheimlich gut kannte, so, als wäre er mit diesem Wissen zur Welt gekommen. Verschiedene Opernprojekte von Visconti, dem prokommunistischen *regista*, wurden durch institutionelle Widerstände verhindert.

Die erste Begegnung zwischen Callas und Visconti fand zwar in Rom statt, die konkrete Fortsetzung erfolgte jedoch im einzigartigen Rahmen der Mailänder Scala: fünf neue Produktionen zwischen 1954 und 1957, jeweils drei Wiederaufführungen. Live-Mitschnitte von vier dieser Vorstellungen sind bereits im Warner-Katalog zu

finden. Da ist zunächst *La sonnambula*, März–April 1955 von Leonard Bernstein dirigiert (kurz bevor Maria Callas wieder in *Il turco in Italia* in einer Inszenierung von Franco Zeffirelli sang); die Produktion wurde im Frühling 1957 in Mailand wiederaufgenommen und im Sommer samt Chor und Orchester nach Köln und Edinburgh exportiert — eine Premiere für das Ensemble der Scala. Im Mai und Juni des gleichen Jahres folgte *La traviata* mit Carlo Maria Giulini — 17 Vorstellungen im Zuge der Wiederaufnahmen Mitte Januar bis Anfang Mai 1956. April–Mai 1957 schließlich *Anna Bolena* unter Gianandrea Gavazzeni und *Ifigenia in Tauride* im Juni 1957 unter Nino Sanzogno. Nur die allererste Zusammenarbeit fehlt: *La Vestale* von Spontini, ein seltenes Werk, das Antonino Votto zur Eröffnung der Saison 1954–1955 am 7. Dezember, dem Tag des Mailänder Schutzheiligen Sankt Ambrosius, dirigierte. Fotos aus den Archiven der Scala zeigen Maria Callas und Visconti bei den Proben und zeugen von ihrer unglaublichen Konzentration und Präzision bei der Vorbereitung. Arturo Toscanini (dessen 150. Geburtstag 2017 gefeiert wird), ein alter Bekannter der Familie Visconti, war ebenfalls anwesend. Er war zweifellos nicht unbeteiligt daran, dass die Scala dem Conte Luchino endlich ihre Pforten öffnete. Die Fotos zeigen außerdem eine blonde Maria Callas — was nicht lange währte und das einzige Mal im Leben der Musikerin bleiben sollte — die gerade ihr USA-Debüt an der Civic Opera in Chicago gegeben hatte. Norma, Violetta, Lucia — leider sind bis heute keine Tonspuren aus dieser Zeit zu finden.

Anders als seine Filme im Universum des Neorealismus oder die Stücke von Tschechow, Miller und Strindberg, die er inszenierte (ebenso wie 1953 die *Medea* von Euripides, als Callas sich gerade die *Medea* von Cherubini aneignete), sah Visconti *La Vestale* als „eine neoklassizistische *Norma* mit Happy End". Wenn auch die Titelpartie weniger umfangreich sein mag, so verlangt sie doch aufgrund der umfangreichen Tessitura zwischen satter Mittellage und extremer Höhe bei dramatischen Ausbrüchen der Sängerin stimmlich viel ab. Im Jahr darauf sollte Callas die große Szene der Giulia, „Tu che invoco con orrore" aufnehmen (und ihr einen besonderen Platz in ihren Konzerten Ende 1950 einräumen); dazu die gefürchteten kürzeren Arien „O nume tutelar" und „Caro oggetto", außergewöhnlich in der Stimmführung und der Atmung. Alle drei Stücke sind hier im Live-Kontext ihres flammenden Rollendebüts zu hören. Toscanini wohnte dieser triumphalen Premiere in der Loge des Generalintendanten Ghiringhelli bei; Maria Callas verbeugte sich vor ihm und überreichte ihm einen Blumenstrauß, den sie erhalten hatte — der ohrenbetäubende Applaus schwoll daraufhin noch einmal an.

MICHEL ROUBINET
Übersetzung: Anne Thomas

La scoperta scioccante avvenne a Roma, quella di una voce incomparabile unita a una presenza scenica avvolgente che chiedeva solo di affermarsi appieno. Fra febbraio e marzo del 1949, Maria Callas si esibì per la prima volta al Teatro dell'Opera nel ruolo di Kundry in *Parsifal* diretta dal suo mentore: Tullio Serafin. Esattamente un anno dopo, sempre con Serafin, tornò alternando Isotta e Norma. Fra gli spettatori c'era un regista cinematografico e teatrale, il cui cognome bastava a evocare La Scala di inizio secolo (i membri della sua famiglia, mecenati teatrali, facevano parte del consiglio di amministrazione): Luchino Visconti di Modrone (1906–76). Lasciata Milano alla volta di Roma nel 1939 dopo la morte della madre, Visconti aveva già girato *Ossessione* (1943) e *La terra trema* (1948). Non perdeva mai l'occasione di andare ad ascoltare la Callas e di scrutarne l'arte, affascinato com'era dalla sua intensa musicalità e dall'aura drammatica che emanava. Fin dall'inizio sognò di lavorare con colei che considerava "la Duse cantante" (Visconti ebbe la fortuna di ascoltare Eleonora Duse [1858–1924] declamare D'Annunzio e Ibsen poco prima che lei morisse): "Ad ogni replica prenotavo un palco ed applaudivo come un matto. Le mandai dei fiori e infine ci incontrammo."

Nell'autunno 1950, al Teatro Eliseo di Roma, dove nel 1945 Visconti aveva riscosso grande successo con la sua messinscena dei *Parenti terribili* di Cocteau, un gruppo di intellettuali che facevano parte dell'associazione Amfiparnaso (fondata dal compositore Goffredo Petrassi) decise di tenere un festival di opere poco o mai rappresentate. Visconti faceva parte dell'associazione e la sosteneva finanziariamente. Una delle opere che proposero fu *Il turco in Italia*, in cui la Callas — fra lo stupore generale — face rivivere tutto il virtuosismo del belcanto rossiniano con la sua briosa Fiorilla (in netto contrasto con i ruoli eroici e drammatici come Aida, Tosca e Kundry da lei interpretati in quel periodo). Visconti assistette a tutte le prove, anche se in realtà aspirava a un melodramma tragico e grandioso. A quel punto non aveva ancora realizzato la regia di un'opera, pur avendo una conoscenza per così dire innata e intima del repertorio lirico. All'epoca fu posto il veto istituzionale a diversi progetti operistici di Visconti, regista "comunistoide".

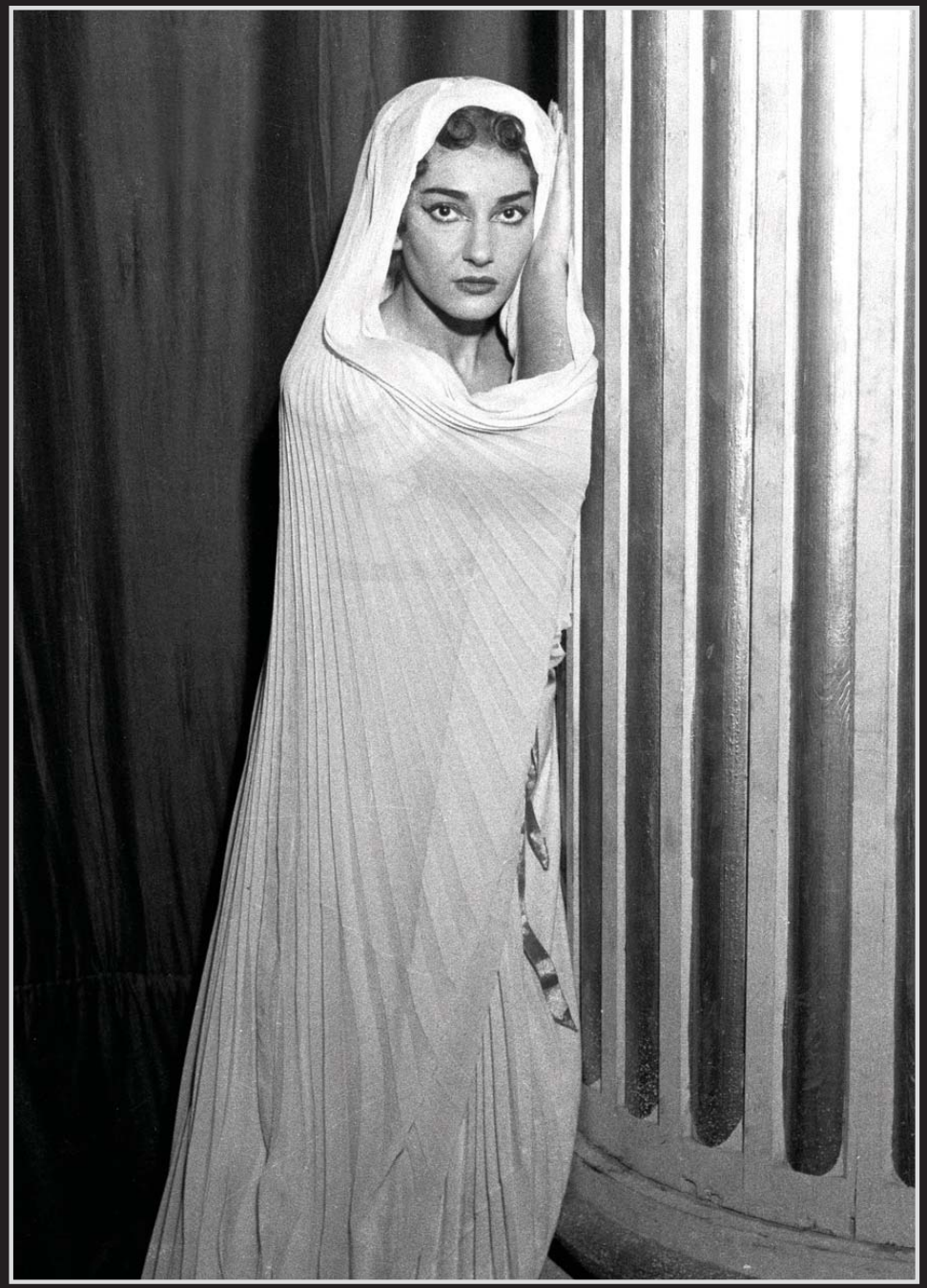
L'incontro Callas–Visconti fu romano, ma poté concretizzarsi solo alla Scala di Milano: cinque messinscene nuove dal 1954 al 1957, tre delle quali furono anche riprese. Le registrazioni dal vivo di quattro di queste fanno già parte del catalogo Warner, come *La sonnambula*, diretta fra marzo e aprile del 1955 da Leonard Bernstein (appena prima che la Callas ricantasse *Il turco in Italia* alla Scala con la regia di Franco Zeffirelli), messinscena ripresa a Milano nella primavera del 1957, poi esportata durante l'estate a Colonia ed Edimburgo con coro e orchestra (una prima per La Scala). Poi *La traviata* fra maggio e giugno del 1955 con Carlo Maria Giulini: diciassette rappresentazioni in occasione della ripresa fra metà gennaio e inizio maggio del 1956. Quindi *Anna Bolena* nell'aprile e maggio 1957 (poi nell'aprile 1958) con Gianandrea Gavazzeni. Infine *Ifigenia in Tauride* nel giugno 1957 con Nino Sanzogno. Non manca che la loro prima collaborazione: per l'apertura della stagione 1954–55 della Scala, il 7 dicembre (giorno di Sant'Ambrogio, patrono di Milano), andò in scena *La vestale* di Spontini, opera rara diretta da Antonino Votto.

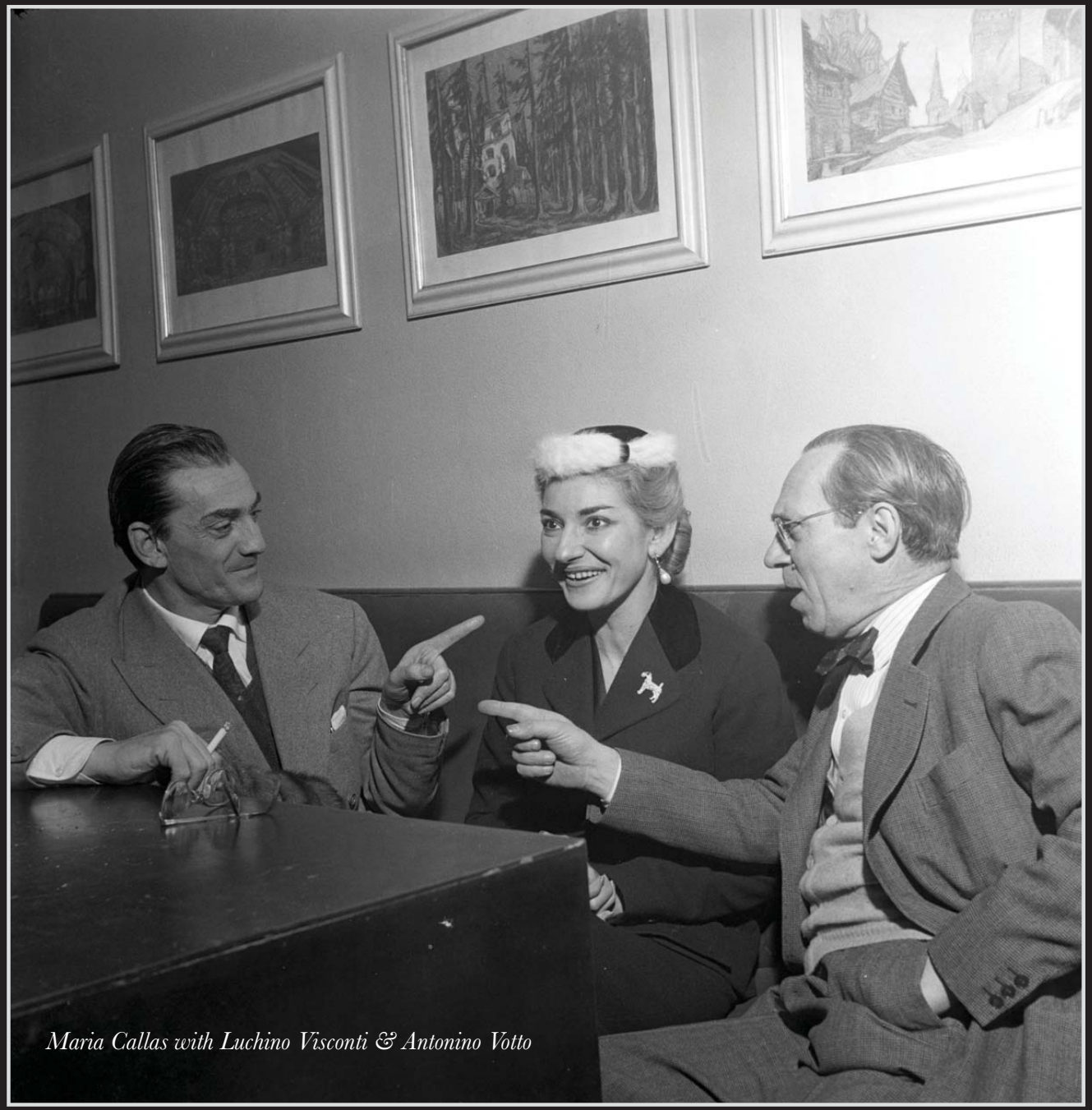
Le numerose fotografie scattate durante le prove della *Vestale* e conservate negli archivi della Scala mostrano la Callas e Visconti all'opera e rivelano l'estrema

concentrazione e precisione del loro lavoro preparatorio. Si nota la presenza di Arturo Toscanini (del quale nel 2017 ricorre il 150° anniversario della nascita), vecchia conoscenza della famiglia Visconti, il quale non dovrebbe essere estraneo al fatto che le porte della Scala si fossero finalmente aperte per il conte Luchino. Le fotografie mostrano anche una Callas bionda (lo fu solo per un breve periodo) che aveva appena debuttato negli Stati Uniti, alla Civic Opera di Chicago: Norma, Violetta, Lucia, delle quali purtroppo ad oggi non sono state trovate tracce sonore.

Lontana dall'universo neorealista dei suoi film e dalle opere teatrali di Čechov, Miller o Strindberg che metteva in scena allora (oltre che dalla *Medea* di Euripide nel 1953, anno in cui la Callas si cimentava con quella di Cherubini), per Visconti *La vestale* era una *Norma* neoclassica a lieto fine. Se il ruolo del titolo è meno esteso di altri, tuttavia risulta vocalmente arduo per la tessitura pericolosa nel registro basso e gli acuti estremamente tesi nei momenti di furore tumultuoso e divampante. L'anno successivo la Callas registrò la grande scena di Giulia "Tu che invoco con orrore" (alla quale riservò un posto speciale nei suoi concerti della fine degli anni 1950), oltre alle temibili miniature "O nume tutelar" e "Caro oggetto", che richiedono una prodigiosa padronanza del fraseggio e della respirazione. Tutti e tre i brani possono essere qui ascoltati nell'incandescente contesto scenico del suo debutto in questo ruolo. Dal palco del sovrintendente Ghiringhelli, Toscanini assistette a questa prima trionfale: alla fine, quando la Callas raccolse un mazzo di fiori fra quelli che il pubblico le aveva lanciato e lo offrì al maestro, l'ovazione delle grandi occasioni si fece ancora più fragorosa.

MICHEL ROUBINET
Traduzione: Paola Simonetti





Maria Callas with Luchino Visconti & Antonino Votto

ANDREA CHÉNIER

Usually thought of as the tenor's monopoly, *Andrea Chénier* is in reality rather remarkable for the generous distribution of its favours, vocal and histrionic. It employs a large cast with three principals each of whom has show-stopping opportunities while no less than eight of the shorter roles are also given their allotted time in the sun. Chénier's, it's true, is a part to die for. All the great Italian *lirico-spintos* of the 20th century took it into their repertoire and brought it forth as soon and as often as possible: for some (most notably Beniamino Gigli) it became the preferred role for a house-debut. It is very probable, too, that in a poll of average opera-goers Chénier would emerge as the role most favoured as a vehicle for their favourite tenor. The experience could nevertheless turn sour — and even prove depressingly cheap — without care and a matching standard throughout the production. It is in fact very much a company-opera, and certainly to either side of the star-tenor in his glory must stand the best available soprano and baritone.

At La Scala in the period of this recording the most likely soprano for the opera was Renata Tebaldi. That Callas sang it at all was something of a surprise for everyone concerned. It was not in her repertoire and she had been expecting *Il trovatore*. The story is an intriguing one with various possible implications. The substitution came about because Mario del Monaco, the tenor, pleaded indisposition to the fine point of not feeling up to Manrico in *Il trovatore* but thinking that he could possibly manage Andrea Chénier. The fact that he was to sing with Callas may not have been unconnected with this: she had scored some formidable successes of late and the role of Leonora in *Il trovatore* was one of her best. Maddalena in *Chénier* has less to do in relation to the tenor's part and if Callas declined the role (which she would have to learn) there was always the possibility that Tebaldi might be begged graciously to step in and save the show. Whatever the lines of thinking, they had reckoned without Callas's determination and her powers of quick study. She knew the aria already and learned the complete role in five days.

The first night — which is the one recorded here — was reportedly marked, and perhaps marred, by partisan disputes among sections of the audience. Admirers of Tebaldi were out in force and made their feelings plain. At some point they detected a flaw in Callas's singing and at the end of the aria, "La mamma morta", there were, apparently, demonstration and counter-demonstration, with (according to Stelios Galatopoulos, *Maria Callas: Sacred Monster*, London 1998) the two Gallery factions "almost coming to blows". The expert ear may perhaps be able to distinguish between pro and anti in the general brouhaha captured on record. To the unsuspecting listener it will probably sound all very like cheering and applause.

Certainly the audience is in an excited and demonstrative mood. The pattern is set as the baritone Aldo Protti comes to the climax of his first solo and the audience applauds over the continuing orchestra. del Monaco, showing precious little sign of his indisposition, is rapturously congratulated at the end of his "Improvviso". It is also rather touching to hear Lucia Danieli applauded on her exit after the episode of old Madelon in the trial scene: she was an admired *comprimaria* at the Scala and capable

of more as we heard in London when she sang a rich and powerful Amneris at the Stoll theatre in 1957.

Anyway, there are better things to do while listening to this recording than take note of the applause and strain for signs of the warring elements. Within the limits of her role and the aptitude of her voice, Callas sings splendidly and makes a fine study of the developing character. In the first scene her tones, girlish and playful, are almost unrecognisable. In Act II there is no mistaking her: experience has brought maturity, and the avowal of fear ("Ho paura") is essential Callas. These performances came between *La Vestale* and *Medea*, and for Giordano's Maddalena she finds a vocal identity quite different from either of the classical heroines. In her first solo, "Eravate possente", there is a thrill in the voice: warm, still young, romantic and vibrant. The "mamma morta" solo develops with blazing conviction and a lovely feeling for the contours of an inspired melody. And, as is so characteristic, it is sometimes in a musically incidental phrase — "Ecco, mi manca l'anima", for instance, as Maddalena sees Chénier standing near the jury who are about to condemn him — that she brings a living reality to what might otherwise pass as melodramatic convention.

We are lucky to have this recording. Callas made no studio version of the opera, and when these six performances at La Scala had run their course she never sang the part again. We must also be duly grateful for del Monaco's indisposition.

JOHN B. STEANE

Verismo : ce que ce terme ambigu évoque le plus souvent découle peut-être davantage de la manière dont les ouvrages s'y rattachant furent interprétés au fil du temps que de l'esthétique proprement dite de cette mouvance de l'opéra italien. C'est du moins ce que l'on ressent dans certains d'entre eux à l'écoute de Maria Callas, d'une puissante sobriété dramatique et d'une rigueur vocale montrant une fois encore toute la riche polyvalence de sa formation à l'école du *bel canto*. C'est particulièrement vrai de *La Gioconda* (1876) de Ponchielli, opéra dans lequel certains voient l'amorce du vérisme transalpin, également de *Cavalleria rusticana* (1890) de Mascagni, ouvrage le plus souvent retenu comme point de départ du mouvement. La première marqua ses débuts italiens à Vérone en 1947 ; la seconde fut son tout premier rôle scénique. Toutefois, entre *Tiefland* d'Eugène d'Albert et *O Protomastoras* de Manolis Kalomiris (création), elle rechanta Santuzza en 1944 — mais plus jamais par la suite, si ce n'est pour l'enregistrement EMI de 1953. Si l'on met de côté Puccini, créateur d'un univers trop personnel et diversifié pour être purement et simplement rattaché au vérisme, Callas eut épisodiquement l'occasion d'explorer ce répertoire que ses qualités vocales lui permettaient aisément d'aborder mais dont ses propres choix esthétiques l'avaient consciemment détournée. Nedda de *Pagliacci* (1892, Leoncavallo) ne fut jamais à son répertoire scénique, mais elle l'enregistra pour EMI en 1954 ; elle incarna par contre le rôle-titre de *Fedora* (1898, Giordano) à la Scala en 1956, production dont on ne désespère pas de voir un jour surgir un enregistrement *dal vivo*. Entre-temps, et de manière « accidentelle », Callas devait incarner Maddalena (Madeleine de Coigny) d'*Andrea Chénier* (1896), dont « *La mamma morta* » figurait

déjà au programme de son fascinant récital « Grands airs lyriques et *coloratura* », enregistré en septembre 1954 pour EMI, deux mois après qu'elle eut incarné aux Arènes de Vérone Margherita du *Mefistofele* (1868) de Boito, autre opéra annonciateur du vérisme.

Parmi les vingt-huit ouvrages inscrits par la Scala de Milan au programme de sa saison 1954–1955, Maria Callas devait en interpréter quatre : *La Vestale* (en ouverture de saison), *Il trovatore*, *La sonnambula* et *La traviata*. Si les trois productions signées Visconti connurent bel et bien les feux de la rampe (toutes sont préservées par des bandes *dal vivo*, celles des deux derniers ouvrages cités figurant au catalogue EMI), *Il trovatore* — dans lequel Callas avait déjà triomphé à la Scala en février 1953 — fut au dernier moment déprogrammé. On tient d'Antonio Ghiringhelli, surintendant de la Scala, l'explication suivante : Mario del Monaco, s'estimant trop mal en point pour chanter Manrico, proposa de remplacer *Il trovatore* par *Andrea Chénier*. La diva n'avait aucun intérêt à tenter la maigre aventure de Maddalena : deux duos (avec un *arioso* dramatique, presque un semblant de premier air, dans le deuxième tableau), un air (somptueux il est vrai, et dont elle profite pleinement pour créer un climat théâtral comme elle en avait le secret) et quelques ensembles, alors que Leonora était l'un de ses plus grands rôles, rivalisant à armes égales voire surpassant celui de Manrico dans l'interprétation d'une telle musicienne et tragédienne. Le simple fait qu'elle ait accepté ce changement de programme, qui l'obligea à apprendre le rôle en un temps record (cinq jours — ce qu'elle avait déjà fait pour des rôles autrement exigeants, Armida et Medea par exemple), redit une fois encore de quel esprit d'équipe Callas faisait preuve — en l'occurrence pour aider le théâtre et respecter les dates de son contrat. Mal lui en prit, car elle fut aussitôt accusée de vouloir empiéter sur le domaine « réservé » de Renata Tebaldi, incarnation du lyrisme vériste, d'une plénitude vocale jouant en souplesse de la continuité et du volume de sa voix. Une telle approche, royalement monolithique, ne présentait guère d'attrait pour Callas, déjà beaucoup trop engagée dans sa géniale réévaluation du *bel canto* romantique pour s'en satisfaire. Le public n'apprécia que moyennement une interprétation toute en nuances, musicales et dramatiques, à laquelle la « tradition » ne l'avait pas préparé. Le sort voulut, qui plus est, que l'on réutilise une production de 1948 conçue pour Mirto Picchi et… Renata Tebaldi, ce qui accrédita la « thèse » de l'usurpation propagée par les *aficionados* de la Tebaldi, lesquels donnèrent de la voix lors de la première, le 8 janvier 1955, comme l'atteste cet enregistrement où applaudissements et sifflets rivalisent d'intensité à la fin de *La mamma morta*. Que la veuve de Giordano ait tenu à féliciter chaleureusement aussi bien Callas que del Monaco n'y changea rien. *Andrea Chénier*, ouvrage principalement à la gloire du ténor et pour atypique qu'il soit dans le parcours de Maria Callas, nous vaut cependant d'entendre, pour la première fois à ses côtés sous label EMI, Mario del Monaco, partenaire de Tebaldi au disque (Decca) mais aussi, à la scène, de Callas. Il fut en effet le Calaf de ses Turandot de Gênes (1948) et Buenos Aires (1949), le Radamès de sa seconde Aida de Mexico (1951), l'Alvaro de sa Leonora de *La forza del destino* à Ravenne (1954), également le Pollione de sa Norma de la RAI de Rome, cinq mois après *Andrea Chénier* (magistral concert du 29 juin), ou encore de celle du 7 décembre 1955, l'un des plus grands triomphes de Callas à la Scala, en ouverture de la saison suivante : glorieuse

revanche — purement musicale — de Callas-Norma sur le poète de la Révolution.

MICHEL ROUBINET

Gemeinhin gilt *Andrea Chénier* als Monopol des Tenors, bei genauerer Betrachtung aber zeigt sich, dass in diesem Werk stimmliche und schauspielerische Geschenke großzügig verteilt sind. Die große Besetzung erfordert drei Hauptfiguren, von denen jede ihre ganz besonderen Gelegenheiten hat, sich den Beifall des Hauses zu sichern, und auch den sage und schreibe acht kleineren Partien ist eine gebührende Zeit an der Sonne zugewiesen. Gewiss, Chénier ist eine Rolle, für die man sterben könnte. Alle großen italienischen *lirico-spintos* des 20. Jahrhunderts haben ihn in ihr Repertoire aufgenommen und ihn so früh und oft wie möglich vorgeführt: Für einige (wie vor allem Beniamino Gigli) war es sogar die Favoritpartie, wenn das Debüt in einem neuen Haus auf dem Programm stand. Und wenn man die durchschnittlichen Opernbesuchern befragte, in welcher Partie sie denn den Lieblingstenor ihres Hauses hören möchten, so käme dabei sehr wahrscheinlich der Chénier heraus.

Das Ereignis könnte freilich umkippen oder deprimierend billig werden — wenn man das Stück ohne die nötige Sorgfalt und den entsprechenden Standard inszenierte. *Andrea Chénier* ist tatsächlich vor allem eine Ensemble-Oper, wobei dem glorreichen Startenor die beste Sopranistin und der beste Bariton des Hauses zur Seite stehen müssen. Zur Zeit der vorliegenden Aufnahme gab es an der Scala auf die Frage nach dem Sopran eigentlich nur eine Antwort: Renata Tebaldi. Dass die Callas die Partie überhaupt sang, das allein war schon eine Überraschung für alle Beteiligten. Die Rolle gehörte nicht zu ihrem Repertoire, und sie hatte eigentlich den *Trovatore* erwartet. Die ganze Geschichte ist faszinierend und lässt sich auf verschiedenste Art und Weise deuten. Die Änderung kam zustande, weil der Tenor Mario del Monaco behauptete, er sei so indisponiert, dass er unmöglich den Manrico des *Trovatore* singen, vielleicht aber den *Andrea Chénier* bewältigen könne. Hintergrund des Ganzen könnte sein, dass er zusammen mit Maria Callas auftreten sollte: Sie hatte jüngst einige großartige Erfolge errungen, und die Partie der Leonora in *Il trovatore* gehört zu ihren besten. Die Maddalena des *Chénier* hat im Vergleich mit dem Tenor verhältnismäßig wenig zu tun, und wenn Callas die Rolle abgelehnt hätte, die sie ja noch lernen musste — nun, dann hätte man immer noch die Tebaldi bitten können, und die wäre gewiss eingesprungen, um die Vorstellungen zu retten. Wer immer da auch was gedacht haben mochte — er hatte die Rechnung ohne die Entschlossenheit und rasche Lernfähigkeit der Callas gemacht. Die Arie kannte sie schon, und jetzt studierte sie die gesamte Rolle in fünf Tagen ein. Die Premiere wurde ganz offensichtlich durch die Partisanenkämpfe des Publikums beeinträchtigt, wo nicht gar verschandelt, wie man dem hier vorliegenden Mitschnitt anhören kann. Die Bewunderer der Tebaldi waren in der Überzahl und hielten mit ihren Gefühlen nicht hinter dem Berg. An einer Stelle fanden sie einen Fehler im Gesang der Callas, und am Ende der Arie „La mamma morta" prallten Demonstration und Gegendemonstration aufeinander, wobei sich die beiden Fraktionen auf der Galerie beinahe geprügelt hätten, wie Stelios Galatopoulos in *Maria Callas: Sacred Monster* (London 1998) berichtet.

Das Ohr des Experten kann in dem allgemeinen Tohuwabohu vielleicht zwischen dem Pro und Contra unterscheiden, das auf der Schallplatte festgehalten ist; dem nichtsahnenden Hörer hingegen wird alles vermutlich wie Jubel und Beifall erscheinen.

Keine Frage, das Publikum ist in einer aufgeregten und aufgeladenen Stimmung. Das zeigt sich sogleich, wenn der Bariton Aldo Protti den Höhepunkt seines ersten Solos erreicht und das Publikum applaudiert, obwohl das Orchester weiterzuspielen hat. del Monaco lässt sehr wenig von seiner Indisposition erkennen und wird am Ende seines „Improvviso" von einem hingerissenen Publikum beglückwünscht. Bewegend ist auch der Applaus, den man Lucia Danieli zollt, nachdem sie in der Gerichtsszene die Episode der alten Madelon gesungen hat. Sie war eine bewunderte *comprimaria* (Nebendarstellerin) der Scala und konnte weit mehr — wie man im Londoner Stoll-Theater hören konnte, wo sie 1957 eine ausdrucksstarke und machtvolle Amneris sang.

Es gibt freilich besseres zu tun als bei einer Aufnahme lediglich auf den Applaus zu hören und die Anzeichen kämpferischer Auseinandersetzungen aufzuspüren. In den Grenzen ihrer Partie und der Eignung ihrer Stimme bietet die Callas herrlichen Gesang und eine feine Studie charakterlicher Entwicklung. In der ersten Szene sind ihre mädchenhaft-verspielten Töne kaum zu identifizieren. Im zweiten Akt aber wird man sie nicht verkennen können: Die Erfahrung hat sie reifen lassen, und das Eingeständnis ihrer Angst („Ho paura") ist seinem ganzen Wesen nach reinste Callas. Diese Aufführungen fanden zwischen *La Vestale* und *Medea* statt — und doch findet sie für Giordanos Maddalena eine stimmliche Identität, die nichts mit den beiden klassischen Heroinen zu tun hat. In ihrem ersten Solo („Eravate possente") hört man ihre Stimme warm, jung, romantisch und vibrierend erbeben. Das Solo „La mamma morta" entwickelt sich mit höchster Überzeugungskraft und einem liebenswerten Gefühl für die Linienführung der inspirierten Melodie. Charakteristisch für Maria Callas ist, dass sie musikalisch beiläufige Phrasen, die für gewöhnlich als melodramatische Konventionen durchgingen, lebendige Wirklichkeit werden lässt (hier ist das beispielsweise das „Ecco, mi manca l'anima").

Wir können uns glücklich preisen, diese Aufnahme zu besitzen. Maria Callas hat das Werk nie im Studio aufgenommen und die Partie auch nach den sechs Scala-Aufführungen nie wieder gesungen. Man kann sich bei del Monaco und seiner Indisposition gar nicht genug bedanken.

JOHN B. STEANE
Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

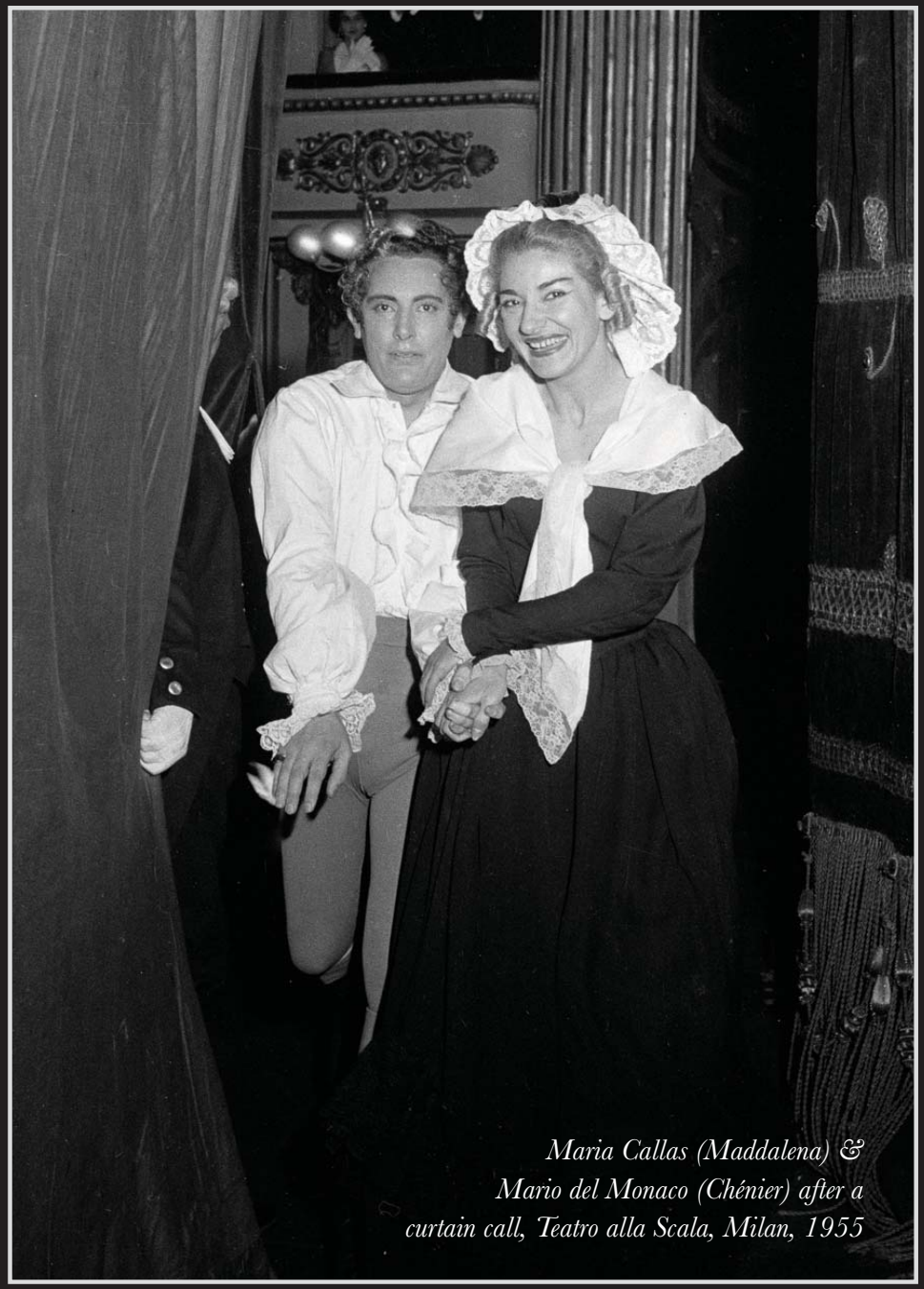
Verismo è una definizione ambigua e spesso questo dipende forse più dall'interpretazione data nel tempo alle sue opere che dall'estetica propriamente detta di questo stile del melodramma italiano. Verrebbe da dire così ascoltando alcuni brani cantati da Maria Callas, di una potente sobrietà drammatica e di un rigore vocale da cui emerge ancora una volta tutta la ricca polivalenza di una formazione alla scuola del belcanto. Questo vale in particolare per *La Gioconda* (1876) di Ponchielli, opera in cui alcuni identificano l'inizio del verismo italiano, e per *Cavalleria rusticana* (1890) di Mascagni, più spesso considerata il punto di partenza del movimento. La cantante esordì in Italia nella prima a Verona nel 1947,

mentre la seconda le regalò il suo primissimo ruolo teatrale. Tuttavia, tra *Tiefland* di Eugène d'Albert e *O Protomastoras* di Manolis Kalomiris (prima in assoluto), la Callas cantò nuovamente Santuzza nel 1944, e poi solo nella registrazione EMI del 1953. Fatta eccezione per Puccini, creatore di un universo troppo personale e diversificato per essere puramente e semplicemente collegato al verismo, la Callas ebbe occasione di esplorare episodicamente questo repertorio che era in grado di affrontare con facilità, date le sue qualità vocali, ma da cui si era consapevolmente allontanata per le sue scelte estetiche. Nedda dei *Pagliacci* (1892, Leoncavallo) non fece mai parte del suo repertorio teatrale, ma fu registrata per EMI nel 1954; la cantante interpretò invece il ruolo di protagonista nella *Fedora* (1898, Giordano) alla Scala nel 1956, allestimento di cui potrebbe ancora emergere una registrazione dal vivo. Nel frattempo la Callas avrebbe interpretato per puro caso Maddalena (Madeleine de Coigny) di *Andrea Chénier* (1896), di cui *La mamma morta* figurava già nel programma del suo affascinante recital *Grands Airs Lyriques et coloratura*, registrato nel settembre 1954 per la EMI, due mesi dopo l'interpretazione di Margherita nel *Mefistofele* (1868) di Boito, altra opera che preannuncia il verismo, all'Arena di Verona.

Maria Callas fu l'interprete di quattro delle ventotto opere inserite dalla Scala di Milano nel programma della stagione 1954–1955: *La Vestale* (apertura della stagione), *Il trovatore*, *La sonnambula* e *La traviata*. Se le tre produzioni firmate da Visconti non mancarono di richiamare l'attenzione (sono tutte conservate in registrazioni dal vivo, quelle delle due ultime opere citate fanno parte del catalogo EMI), *Il trovatore,* che aveva offerto già un trionfo alla cantante alla Scala nel febbraio 1953, fu accantonato all'ultimo momento. Antonio Ghiringhelli, sovrintendente della Scala, offrì la seguente spiegazione: pensando di non essere in forma per il ruolo di Manrico, Mario del Monaco suggerì di sostituire *Andrea Chénier* al *Trovatore*. La diva non aveva alcun interesse per Maddalena, un ruolo che le offriva solo due duetti (con un *arioso* drammatico, quasi simile a una prima aria, nel secondo quadro), un'aria (sontuosa, è vero, e sfruttata fino in fondo per creare il clima teatrale che per lei non aveva segreti) e alcuni concertati, mentre il ruolo di Leonora era uno dei suoi più grandi e consentiva a una musicista e attrice tragica del suo calibro di mettersi sullo stesso piano di Manrico o addirittura di superarlo. Il semplice fatto di aver accettato un cambio di programma che l'obbligava a imparare il ruolo in tempo da record (cinque giorni, ma l'esercizio era riuscito già per ruoli di ben diversa difficoltà, come Armida e Medea) rivela ancora una volta lo spirito di collaborazione della Callas, in questo caso per aiutare il teatro e rispettare le date del suo contratto. Mal gliene incolse: fu subito accusata di voler sconfinare nel dominio "privilegiato" di Renata Tebaldi, personificazione del lirismo verista, la cui pienezza vocale sosteneva agilmente la continuità e il volume. Un simile approccio, regale ma monolitico, non aveva alcuna attrazione per la Callas, già troppo impegnata in una geniale rivalutazione del belcanto romantico per esserne soddisfatta. Il pubblico, impreparato dalla "tradizione", manifestò solo un discreto apprezzamento per un'interpretazione fatta tutta di sfumature musicali e drammatiche. La sorte volle, per di più, che venisse riutilizzato un allestimento del 1948 ideato da Mirto Picchi e… Renata Tebaldi. Questo accreditò la "tesi" dell'usurpazione propagata dai sostenitori della Tebaldi, i quali si fecero sentire alla prima, l'8 gennaio 1955,

come dimostra la registrazione, in cui applausi e fischi fanno a gara di intensità alla fine de *La mamma morta*. Che la vedova di Giordano avesse tenuto a congratularsi personalmente con la Callas e con del Monaco non cambiò nulla. *Andrea Chénier*, opera principalmente destinata alla gloria del tenore e atipica per il percorso di Maria Callas, vale comunque la pena di essere ascoltata; per la prima volta al suo fianco nella registrazione EMI compare Mario del Monaco, partner discografico della Tebaldi (Decca), ma anche della Callas in teatro, in quanto fu il Calaf delle sue Turandot di Genova (1948) e Buenos Aires (1949), il Radamès della sua seconda Aida di Città del Messico (1951), l'Alvaro della sua Leonora ne *La forza del destino* a Ravenna (1954), e il Pollione della sua Norma per la RAI di Roma, cinque mesi dopo *Andrea Chénier* (magistrale concerto del 29 giugno), o ancora per la rappresentazione del 7 dicembre 1955, uno dei più grandi trionfi della Callas alla Scala, che aprì la stagione successiva. Una gloriosa rivincita, puramente musicale, di Norma-Callas rispetto al poeta della rivoluzione.

MICHEL ROUBINET
Traduzione: Manuela Guastella



Maria Callas (Maddalena) &
Mario del Monaco (Chénier) after a
curtain call, Teatro alla Scala, Milan, 1955

LA SONNAMBULA

The Scala *Sonnambula* was something to see as well as hear. In fact it seems to have been in some ways suspiciously akin to a modern "concept-production". True, the setting was still that of a Swiss village, but with a stylised picture-book unreality about it. Most strikingly, Callas as the country-girl Amina was dressed like a ballerina, a slim-waisted figure in white, sparking with jewels and crowned with a head-piece of flowers. At times the picture on stage was held perfectly still, and the general effect was to capture a kind of double-vision — "Do I wake or sleep?" — which corresponds to a feeling one can well have about the opera when simply listening to it. The story itself may be a feeble one and the score may sometimes sound simple to the point of banality; yet they work together so that superficiality becomes recognisably a superficial impression. Without straining the comparison, it is worth thinking of *The Winter's Tale*. Workaday reality gives way to the waking dream, jealousy to innocence. It may have been something of this that gave the production its special identity. At the end of the opera, as Callas sang "Ah! non giunge", the houselights were brought up: the sleepwalker was awoken, the troubled mind is cleared, the picture-book dissolves, reality is restored having been purged, and the spirit rejoices.

The production was a major collaborative effort on the part, no doubt, of the whole company but principally of three people of genius. Luchino Visconti, who had first worked with Callas in 1954 in a prestigious revival of Spontini's *La Vestale* at La Scala, was a producer whose instinct and vision recognised Callas as part of the life-force in the operatic world of his time, while in 1953 Callas had sung Medea under the young Leonard Bernstein. This was the team assembled for *La sonnambula*, an unlikely combination it might be thought (for Bernstein had not been known as an operatic conductor, Visconti was most famous as a film director, and Callas had lately been singing heavy dramatic parts such as Norma and Medea, with Brünnhilde, Kundry and Isolde not so far in the distant past). They did not always get on well together, Bernstein having no great liking for Callas as a woman and she resenting the closeness of the two men. But they were enthusiasts and tireless workers; and in particular Visconti's fastidious care for details found an eager response in Callas, who was probably never happier than in long, uninterrupted stretches of concentrated rehearsal.

How far any formulated concept was shared between the three can probably never be known, but even with the visual dimension missing it is still a special and revelatory *Sonnambula* we encounter as listeners to this recording. Bernstein's part in it is the first that comes to notice. He treats the banalities of the score (in the Prelude and opening Chorus, for instance) not with the remote neutrality or deliberate "energising" of others but as an occasion for fun: pictorial, almost Disney-like. He makes the Scala chorus whiz, and they don't always sound prepared for it (this was the first night). But so far this is the outer shell of the opera, the nominal reality. With the first incursion into the inner world, Amina's "Come per me sereno", the style of Bernstein's conducting becomes the opposite of this high-speed, tricksy fun-making. He entrusts himself and (through him) his orchestra to the singer, to whom (in turn) the composer has entrusted his music. The tempo is relaxed, the formalities of drama and

even of music recede, and the real, inner, opera of *La sonnambula* starts here.

Into this world of ambiguous reality Callas brings a voice uncannily attuned. Differentiated immediately from the unequivocal brightness of Eugenia Ratti's voice as Lisa (and any successful Lisa is considered an Amina in waiting) she sings in the tones of youth and innocence, but with warmth and the potential for unhappiness. In both of the Act I solos, aria and cabaletta, the happiness has a dreamlike quality. In the duets, the delicacy of her lyrical utterance has a restraint through which (in "Son geloso") the coloratura intervenes expressively as a more open, wordless, release. The sleep-voice is also beautifully placed as in some other-worldly element, and it is still in this mode (of the sleeping Amina) that "Ah non credea" will be sung. While not utterly denying the aria its due complement of vocal warmth and resonance, she remains mindful that this is still singing from the inner world in sleep. Bernstein helps her, and Cesare Valletti, whose Elvino adds so much lustre to the performance throughout, is here sublime in the tenor's sad phrases of powerless yearning. Then with the awaking and reconciliation we hear the full, unmasked Callas voice for the first time. In that respect it is very like the culminative power of her final solo in *Madama Butterfly*, except, of course, that here the outcome is joyful and the writing (with additional ornamentation devised for Callas by Bernstein) opening up cascades and fountains of notes as the audience rise to acclaim the genuine operatic experience and the diva who delivers it.

JOHN B. STEANE

S'il est un rôle plus que tout autre indissociable de la nouvelle silhouette conquise de haute lutte par une Callas qui, pour autant, n'accepta à aucun moment de ralentir son activité, c'est assurément Amina de *La sonnambula*. Les raisons de son spectaculaire amincissement furent multiples. L'altitude, lors de ses trois saisons à Mexico, avaient certes mit l'accent sur sa fragilité cardio-vasculaire et le danger d'une surcharge pondérale, mais sans doute faut-il retenir comme motivation première la volonté de Callas femme et musicienne de ressembler enfin tant à la jeune femme qu'elle était, et entendait paraître, qu'aux héroïnes romantiques qu'elle incarnait. Trois ouvrages, à travers les clichés pris en scène ou lors de répétitions à la Scala, témoignent de manière stupéfiante de la transformation de Callas durant les derniers mois : *Medea* en décembre 1953 avec Bernstein (*), puis *Lucia di Lammermoor* en janvier 1954 avec Karajan (**) et *Alceste* en avril avec Giulini (**) — dont les dernières représentations alternèrent avec *Don Carlo* de Verdi. C'est à partir de la saison suivante que Callas, uniquement à la Scala, collabora avec un Visconti subjugué et inspiré par sa métamorphose. Il admirait cependant Callas depuis sa première Fiorilla de *Il turco in Italia* de Rossini, au Teatro Eliseo de Rome à l'automne 1950, juste avant qu'elle ne rechante Kundry (!) pour la RAI (**). Elle n'était pas encore reine de la Scala et sa stature était imposante : si Visconti fut d'emblée fasciné par la musicienne, il n'en comprit pas moins le potentiel purement théâtral qui déjà se révélait dans le jeu de l'actrice, qui plus est découverte dans l'un des deux seuls rôles comiques qu'elle ait chantés.

Après cinq représentations de *La Vestale* en ouverture de saison à la Scala en décembre 1954 (**), puis un concert

à San Remo le 27 (*), l'année 1955 avait commencé pour Callas par une prise de rôle imprévue en Madeleine de Coigny d'*Andrea Chénier* (*) suivie d'une reprise à Rome, fin janvier, de la *Medea* scaligère de la saison précédente, laquelle avait marqué les débuts à la Scala de Bernstein, premier chef américain invité à y diriger. La première des dix représentations de *La sonnambula* était prévue pour le 18 février mais fut repoussée au 5 mars. Bernstein en profita pour approfondir cet univers du *bel canto* qu'il abordait pour la première fois. Dirigeant avec une exceptionnelle vivacité (le chœur, dans la scène d'entrée d'Amina, en éprouve quelques difficultés) mais aussi une infinie et élégiaque poésie, Bernstein met à profit le souffle sidérant de Callas (notamment dans la fameuse seconde scène de somnambulisme et la déploration « *Ah! non credea* »), de même qu'il se montre attentif à la moindre inflexion, idéalement restituée par Callas et Valletti, lequel avait chanté en 1951, à Mexico, Alfredo auprès de sa Violetta (*), rôles qui devaient les réunir une dernière fois en 1958 à Londres (*). Visconti et Piero Tosi (décors et costumes) avaient conçu pour Callas une production éloignée de tout réalisme, jusqu'à vêtir Amina, la jeune paysanne, telle une ballerine évoquant Maria Taglioni. Amina fut l'une des grandes incarnations de Callas, fusion parfaite du jeu scénique et de l'art du chant. Ainsi dans la première scène de somnambulisme où l'on entend et *voit* littéralement Callas — dont le timbre « nimbé de somnambulisme » échappe à toute description — s'endormir sur le divan. « Décor et atmosphère étaient presque métaphysiques. La moitié de la scène était éclairée par la lune, l'autre moitié plongée dans la pénombre. Callas entrait, venant de l'arrière, telle une sylphide évoluant sur un rayon de lune. Elle traversait la scène sur la diagonale de lumière, rêvant en chantant à son fiancé, s'imaginant en train de gravir les marches de l'église le jour de ses noces. Elle était merveilleuse. Lorsque le comte touchait son épaule, elle s'affaissait sur le sol, mais très doucement, ses jambes croisées comme l'aurait fait Margot Fonteyn. Après cela elle devait reposer sur un divan et sa pose évoquait très exactement le style Louis-Philippe. Du pur 1830 » (Piero Tosi). À l'écoute d'*Andrea Chénier* et des nombreuses *Medea* de Callas (même si celle de Rome n'est pas conservée) *puis* de cette *Sonnambula*, on ne peut que rester confondu par une telle faculté d'adaptation vocale et dramatique. Les heureux témoins de cette production qui eurent également le bonheur d'entendre, juste après, sa seconde Fiorilla, mise en scène par Zeffirelli, Callas ayant pour les deux dernières soirées de chaque ouvrage alterné Bellini (24 et 27 avril) et Rossini (23 avril et 4 mai), eurent de la difficulté à concevoir qu'une même artiste puisse à ce degré de perfection passer ainsi d'un univers à l'autre. Jamais peut-être la voix de Callas ne fut plus pure et plus belle, plus nuancée qu'en Amina. La scène d'entrée, les deux duos de l'Acte I avec Elvino (merveilleuses cascades de trilles enchaînés, après la jalousie d'Elvino) ainsi que les deux scènes de somnambulisme sont admirables sur le plan dynamique (*piano* et *pianissimo* prédominent sans jamais affaiblir la ligne de chant), cependant qu'en maints endroits la voix se déploie en un éclair avec une puissance et une richesse harmonique inconnue des sopranos légers qui interprètent généralement Amina, jusqu'à un contre-*mi* bémol à la fin de l'Acte I théâtralement justifié après la rupture des fiançailles. Quant à la musicale virtuosité de Callas, elle demeure confondante : de la cabalette de « *Sovra il sen* » jusqu'au fameux « *Ah! non giunge* » dont les périlleuses fioritures, proposées par Bernstein,

subirent quelques modifications en 1957, pour encore plus de poésie et d'équilibre, lors des reprises de cette même production — Scala (*), Cologne (*), Édimbourg (*) — et de l'enregistrement EMI. Durant « *Ah! non giunge* », Visconti, comme pour couronner Callas reine de la Scala tandis qu'elle chantait le bonheur retrouvé d'Amina, fit illuminer la salle, jusqu'au lustre central, cependant que des centaines de fleurs étaient lancées sur la scène pour honorer et remercier une musicienne d'exception.

(*) bandes radiophoniques restaurées et publiées par EMI.
(**) bandes radiophoniques conservées et publiées.

MICHEL ROUBINET

Die *Sonnambula* der Scala war etwas für Auge und Ohr. Tatsächlich erinnert sie in mancher Hinsicht verdächtig an eine moderne „Konzept-Inszenierung". Zwar spielt das Stück noch immer in einem Schweizer Dorf, doch darüber liegt die stilisierte Unwirklichkeit eines Bilderbuches. Besonders faszinierend war Maria Callas in der Rolle der Amina gewandet: Das wespentaillierte Mädchen vom Lande trug sich wie eine Ballerina, an deren weißem Kostüm unzählige Juwelen funkelten und deren Haupt von einem Helm aus Blumen gekrönt wurde. Bisweilen kam das Geschehen auf der Bühne zum völligen Stillstand — und so entstand die Wirkung einer doppelten Vision („Wache ich oder schlafe ich?"), wie man sie auch bei bloßer Anhörung dieser Oper erleben kann. Die Geschichte mag schwach sein, die Partitur gelegentlich bis zur Banalität einfach klingen; doch beides wirkt so zusammen, dass die Oberflächlichkeit sich als oberflächlicher Eindruck zu erkennen gibt. Ohne den Vergleich überbeanspruchen zu wollen — man sollte durchaus an Shakespeares *Wintermärchen* denken. Die Realität des Alltags weicht einem Tagtraum, Eifersucht macht der Unschuld Platz. Daran mag es gelegen haben, dass diese Inszenierung so einzigartig war. Als Maria Callas am Ende das „Ah! non giunge" sang, wurden die Lichter im Hause heller: Die Schlafwandlerin ist erwacht, die Verwirrung des Verstandes hat sich geklärt, das Bilderbuch löst sich auf, und die gereinigte Wirklichkeit ist wieder hergestellt. Der Geist jubiliert.

Ohne Frage war die Produktion eine große gemeinsame Anstrengung des gesamten Hauses. Vor allem aber waren dafür drei geniale Menschen verantwortlich: Zunächst einmal Maria Callas, die 1954 bei einer ehrgeizigen Neuproduktion der *Vestalin* von Spontini an der Mailänder Scala erstmals mit Luchino Visconti zusammengearbeitet hatte, einem Regisseur und Produzenten, der in der Callas ganz instinktiv und visionär etwas von jener Lebenskraft erkannte, die die damalige Opernwelt nährte; und schließlich der junge Leonard Bernstein, unter dessen Leitung Maria Callas 1953 die Medea gesungen hatte. Diese drei wurden nun für die *Sonnambula* zu einem vermeintlich "unmöglichen" Team zusammengebracht: Bernstein hatte sich noch nicht als Operndirigent profiliert, Visconti war vor allem als Filmregisseur berühmt — und Maria Callas hatte unlängst noch so schwere dramatische Partien wie Norma und Medea gesungen (wobei auch ihre Brünnhilde, Kundry und Isolde nicht allzu lange her waren). Die drei kamen nicht immer miteinander aus. Bernstein mochte Maria Callas als Frau nicht besonders, und sie wiederum hatte etwas dagegen, dass sich die beiden Männer so nahe waren. Doch sie waren alle drei Enthusiasten und unermüdliche Arbeiter.

Vor allem Viscontis schwer zu befriedigende Detailgenauigkeit fand bei der Callas großen Anklang, denn sie war wohl nie glücklicher als in langen, ununterbrochenen Probenphasen. Vermutlich werden wir nie erfahren, ob es zwischen den dreien eine klar formulierte Vorstellung gab. Doch selbst, wenn man die visuelle Dimension der Produktion vermissen sollte — diese *Sonnambula* ist auch dann eine ganz besondere Offenbarung, wenn man sie nur hört. Als erstes wird man bemerken, welchen Anteil Leonard Bernstein daran hatte: Er behandelt die Banalitäten der Partitur (beispielsweise im Vorspiel und im Einleitungschor) nicht mit der distanzierten Neutralität oder bewusst kraftvollen Art, die man von anderen Interpretationen kennt; vielmehr nutzt er sie zu einem pittoresken, beinahe disney-artigen Spaß. Er lässt den Chor schwirren, und es scheint fast, als seien die Sänger nicht darauf vorbereitet gewesen (immerhin war es der Premierenabend). Doch das alles ist nichts als die äußere Schale der Oper, die unbedeutende Wirklichkeit. Wenn sich mit Aminas „Come per me sereno" die erste Wendung in die innere Welt vollzieht, wandelt sich auch Bernsteins Dirigat: Der trickreiche, rasante Spaßmacher vertraut sich und sein Orchester der Sängerin an, der auch der Komponist seine Musik anvertraut hat. Das Tempo ist entspannt, die dramatischen und sogar die musikalischen Förmlichkeiten treten zurück, und die eigentliche innere Oper der *Sonnambula* beginnt.

Für diese Welt der doppeldeutigen Wirklichkeit bringt Maria Callas eine ungeheuerlich eingestellte Stimme mit. Sie ist sofort von dem reinen Glanz zu unterscheiden, der Eugenia Rattis Lisa kennzeichnet (jede erfolgreiche Lisa gilt als eine Amina in Wartestellung), und sie singt in jugendlichen, unschuldigen Tönen, deren Wärme allerdings schon das Potential des Unglücklichseins erkennen lässt. In den beiden Soli des ersten Akts (Arie und Cabaletta) gibt es so etwas wie ein traumhaftes Glück. In den Duetten sind ihre lyrischen Äußerungen auf derart delikate Weise zurückgenommen, dass die Koloratur des „Son geloso" dazwischen ausdrucksstark wie eine offenere, wortlose Erlösung wirkt. Die Stimme der Schlafenden ist gleichermaßen wie in einem aus einer anderen Welt stammenden Element plaziert; auch das „Ah non credea" (der schlafenden Amina) wird in dieser Stimme gesungen werden. Während der Arie nicht ganz die vokale Wärme und Resonanz versagt bleiben, die ihr zustehen, besteht für die Sängerin kein Zweifel daran, dass sie immer noch aus der inneren Welt des Schlafes heraus singt. Bernstein unterstützt sie dabei, und der Tenor Cesare Valletti, dessen Elvino der gesamten Aufführung so viel Glanz verleiht, ist in den traurigen Phrasen seines vergeblichen Schmachtens vollendet. Mit dem Erwachen und der Versöhnung hören wir dann erstmals die volle, unmaskierte Stimme der Callas. Diese Steigerung kommt der kumulativen Kraft am Ende ihrer *Madama Butterfly* sehr nahe — wobei die Sache jetzt allerdings vergnüglich endet und sich Kaskaden und Fontänen von Tönen ergießen (die Leonard Bernstein mit zusätzlichen Verzierungen für die Callas angereichert hat), indessen sich das Publikum erhebt, um ein echtes Opernerlebnis zu bejubeln — und die Diva, der man dieses Erlebnis verdankt.

JOHN B. STEANE
Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

Se esiste un ruolo più di tutti gli altri inseparabile dalla nuova silhouette conquistata con fatica da una Callas che, comunque, non accettò mai di rallentare la propria attività, è sicuramente Amina nella *Sonnambula*. Molte furono le ragioni del suo spettacolare dimagrimento. L'altitudine, dopo le tre stagioni a Città del Messico, aveva sicuramente evidenziato una debolezza cardiovascolare e il rischio di un sovraccarico ponderale, ma bisogna comunque ammettere che la Callas donna e musicista volesse somigliare tanto alla giovane che era, e voleva apparire, quanto alle eroine romantiche che interpretava. Tre opere, attraverso le immagini teatrali o quelle delle prove alla Scala, testimoniano in maniera stupefacente gli ultimi mesi della trasformazione: *Medea* nel dicembre 1953 con Bernstein (*), *Lucia di Lammermoor* nel gennaio 1954 con Karajan (**) e *Alceste* in aprile con Giulini (**) — le ultime rappresentazioni di quest'ultima opera si alternarono con il *Don Carlo* di Verdi. A partire dalla stagione successiva la Callas, esclusivamente alla Scala, collaborò con un Visconti affascinato e ispirato dalla metamorfosi. L'ammirazione del regista tuttavia risaliva alla prima Fiorilla de *Il turco in Italia* di Rossini, al Teatro Eliseo di Roma nell'autunno 1950, appena precedente alla replica di Kundry (!) per la RAI (**). Non ancora regina della Scala, la cantante aveva un fisico imponente: se Visconti fu immediatamente affascinato dalla musicista, comprese anche il potenziale puramente teatrale che si rivelava già nelle interpretazioni dell'attrice, più manifesto in uno dei due suoi soli ruoli comici.

Dopo cinque rappresentazioni de *La Vestale* all'apertura della stagione scaligera nel dicembre 1954 (**), poi un concerto a San Remo il 27 dello stesso mese (*), il 1955 era iniziato per la Callas con un imprevisto esordio nel ruolo della Maddalena di Coigny di *Andrea Chénier* (*) seguito da una replica a Roma, a fine gennaio, della *Medea* scaligera della stagione precedente, che aveva segnato l'esordio di Bernstein, primo direttore d'orchestra americano invitato a dirigere alla Scala. La prima delle dieci rappresentazioni de *La sonnambula,* prevista per il 18 febbraio, fu rimandata al 5 marzo. Bernstein, ancora esordiente in questo campo, ne approfittò per approfondire l'universo del belcanto. Dirigendo con eccezionale vivacità (e mettendo un po' in difficoltà il coro nella scena d'ingresso di Amina), ma anche con poesia infinita ed elegiaca, Bernstein mette a profitto il fiato sbalorditivo della Callas (in particolare nella famosa seconda scena di sonnambulismo e nel lamento „Ah! non credea"), dimostrandosi allo stesso tempo attento alla minima inflessione, ricambiata dalla Callas e da Valletti, che a Città del Messico nel 1951 era stato l'Alfredo della sua Violetta (*) (negli stessi ruoli i due cantanti furono riuniti un'ultima volta nel 1958 a Londra (*)). Visconti e Piero Tosi (scenografia e costumi) avevano ideato per la Callas un allestimento lontano da ogni realismo, arrivando a vestire la giovane contadina Amina come una ballerina che ricordava la Maria Taglioni dell'Ottocento. Amina fu una delle grandi interpretazioni della Callas, perfetta fusione di talento teatrale e musicale, come nella prima scena di sonnambulismo, in cui si sente e si *vede* letteralmente la Callas, con un timbro indescrivibile "aureolato di sonnambulismo", addormentarsi sul divano. Piero Tosi ricordò che la scenografia e l'atmosfera avevano un che di metafisico, con metà della scena illuminata dalla luna e l'altra metà immersa nella penombra. La Callas entrava camminando all'indietro, come una silfide che compie evoluzioni su un raggio di luna, attraversava la scena sulla diagonale di luce, sognando e cantando al

suo fidanzato, immaginandosi mentre saliva le scale della chiesa il giorno delle nozze. Quando il conte le toccava la spalla, si accasciava al suolo, ma molto delicatamente, con le gambe incrociate come avrebbe fatto Margot Fonteyn. In seguito doveva riposare su un divano in una posa che evocava con la massima precisione lo stile Luigi Filippo ottocentesco.

All'ascolto di *Andrea Chénier* e delle numerose repliche di *Medea* (anche se quella di Roma non è stata conservata) *e poi* di quella *Sonnambula*, non si può che rimanere confusi da una simile facoltà di adattamento vocale e drammatico. I fortunati testimoni di questa produzione che ebbero anche la fortuna di ascoltare, poco dopo, la seconda Fiorilla, per la regia di Zeffirelli, avendo la Callas per le ultime due serate di ciascuna opera alternato Bellini (24 e 27 aprile) e Rossini (23 aprile e 4 maggio), a stento riuscirono a comprendere come la stessa artista potesse passare da un universo all'altro con un tale grado di perfezione. Forse la voce della Callas non fu mai più pura e più bella, più ricca di sfumature che in Amina. La scena d'ingresso, i due duetti dell'Atto I con Elvino (meravigliose cascate di trilli incatenati, dopo la scena di gelosia di Elvino) e le due scene di sonnambulismo sono ammirevoli sul piano dinamico (*piano* e *pianissimo* predominano senza mai indebolire la linea del canto), mentre in numerosi punti la voce si spiega in un lampo, con una potenza e una ricchezza armonica inaudite nei soprani leggeri che generalmente interpretano Amina, fino a un mi bemolle acuto alla fine dell'Atto I, giustificato dal punto di vista teatrale dopo la rottura del fidanzamento. Quanto al virtuosismo musicale della Callas, rimane sbalorditivo: dalla cabaletta "Sovra il sen" fino al famoso "Ah! non giunge", le cui pericolose fioriture, proposte da Bernstein, subirono qualche modifica nel 1957, per una maggiore poesia ed equilibrio, alle riprese di questo stesso allestimento — Scala (*), Colonia (*), Edimburgo (*) — ed alla registrazione EMI. Durante "Ah! non giunge", Visconti, come per incoronarla regina della Scala, mentre la Callas cantava la felicità ritrovata d'Amina, fece illuminare la sala fino al lampadario centrale: centinaia di fiori furono lanciati sulla scena per onorare e ringraziare una musicista d'eccezione.

(*) registrazioni radiofoniche restaurate e pubblicate dalla EMI.
(**) registrazioni radiofoniche conservate e pubblicate.

MICHEL ROUBINET
Traduzione: Manuela Guastella

Maria Callas (Amina) & Leonard Bernstein rehearsing
La sonnambula, *Teatro alla Scala, Milan, 1955*

LUCIA DI LAMMERMOOR

By all accounts, this was a night of nights. If the triumph was Karajan's, Callas's, Di Stefano's, it was also Donizetti's. To most Berliners present at the Städtische Oper for those two performances in 1956, *Lucia di Lammermoor* had previously been the archetypal product of an outmoded school. You knew some of the tunes and perhaps had some crackly old records in which a celebrated and faintly ludicrous prima donna vied with her flautist in the Mad Scene or in which the Sextet invaded the peace of the drawing-room with its alarms and excursions, Caruso versus the rest. You also had in your head an outline of the story, which in turn brought to mind the now somewhat faded reputation of the once admired Sir Walter Scott and possibly a faded photograph too, of Italian tenors in kilts or of a stout soprano dressed in white as befitted her malady. These were not things to be taken seriously. Nor did the rum-ti-tum of the vocal score, if you took it down for a moment from its dusty place on the shelves, provide assurance that it might turn out to be less bad than memory suggested. There was of course Callas, and the famous visiting company of La Scala, who had the opera in their blood: they might make something of it. And the maestro, who had been reared in a great musical tradition, would hardly conduct barrel-organ music. And then the crowds, the great gallery public, the youngsters and others, some of whom had reputedly queued for two days: perhaps after all they were looking for something other than trills and top-notes. There was, then, a sense of expectation, even among the sceptical, but very few were prepared for the effect which these performances were to have. It was not just the great singing actress, the great conductor, the time-honoured company: it was that the music would swell with a tragic power which it had not been thought to possess.

We who now listen to the recording in its authorised release on the EMI label do so in the context of a Donizetti revival which has been in progress for the last 40 years or so, during which it has been one of the most remarkable musical developments of the period. We also have a long familiarity with Callas's two studio recordings of *Lucia di Lammermoor*, the first dating from 1953, the second from 1959, and both currently available in the Warner catalogue. Yet the Berlin Lucia remains special. There is, for one thing, a remarkable delicacy of characterisation, apparent in Lucia's first solo, "Regnava nel silenzio" sung with a finely shaded line and leading so beautifully into "Quando rapito in estasi" which in turn has an unusually meditative quality about it. Most touching in its poise and sense of trust is her verse of "Verranno a te", which then becomes an example of perfect sympathy in duet between the soprano and Di Stefano, and Karajan with both. In Act II, Lucia's sad acceptance of her brother's faked evidence has the pathos of simple sincerity, and in the wedding scene her cry of "Gran Dio", so pale and tragic, goes to the heart. The otherworldly tone of the Mad Scene is hauntingly personal, and one can only be grateful that at the conclusion of "Ardon gl'incensi" the high E flat is forsworn, to be kept in reserve for the end of the scene.

It is also good to hear how well Di Stefano rises to the occasion. There is no mistaking the genuineness of the applause for him after "Fra poco a me" in the last scene

(the Berliners voting with their feet as well as hands and voices), and he responds imaginatively to Karajan's slow tempo for "Tu che a Dio spiegasti l'ali". With the other principals, Rolando Panerai and Nicola Zaccaria, it is notable how well they set the scene at the start for a thoroughly *Italian* evening: the vibrancy of both voices carries something of the thrill that was once common enough in Italy but has become increasingly rare in recent years. It is a pity, perhaps, that we cannot see the curtain-calls, which Desmond Shawe-Taylor described in *Opera* magazine as being in themselves the work of "an artist to the finger-tips". When in his next sentence he added "I dare say she will never sing any better than she does now" he wrote even more truly than he could have known, for it was not long before decline became inescapably apparent, and not so very long before the brilliant career was virtually over. We are fortunate to have this recording of its highpoint. There are not many nights in an opera-goer's lifetime when all the elements come together to make a great occasion as they do here.

JOHN B. STEANE

Maria Callas réalisa avec *Lucia di Lammermoor* un renversement de situation sans précédent quant à la destination vocale d'un rôle d'essence dramatique et cependant foncièrement virtuose qu'une tradition oublieuse de ses origines avait pris pour habitude de confier à des sopranos légers capables de vocaliser mais pas d'en restituer la dimension dramatique. Sans doute aborda-t-elle dans un même esprit les personnages romantiques d'Amina de *La sonnambula* de Bellini ou de Gilda du *Rigoletto* de Verdi, potentiellement aussi riches que Lucia pour opérer semblable remise en cause, mais elle les chanta trop peu, bien qu'en les marquant de manière inoubliable, pour accomplir à travers eux son œuvre de résurrection de l'identité vocale de ces héroïnes : Amina en 1955 et 1957 (vingt-deux représentations), Gilda à Mexico en 1952 (deux représentations seulement).

Il en alla autrement pour Lucia, son quatrième rôle après Norma, Violetta et Tosca : elle l'incarna à la scène quarante-six fois entre juin 1952 (à Mexico, en même temps que Gilda) et novembre 1959 (Dallas). À cette position privilégiée de fer de lance de Callas « soprano dramatique d'agilité » s'ajoute le fait que sa Lucia nous est parvenue à travers de nombreux témoignages sonores : deux enregistrements de studio pour EMI, en 1953 à Florence (première intégrale pour la firme britannique et première collaboration avec Walter Legge) et 1959 à Londres ; six intégrales *dal vivo* témoignant de sa prise de rôle, de sa rencontre avec Karajan (unique Lucia de Callas à la Scala, 1954), de cette production scaligère en déplacement à Berlin (1955 : la présente intégrale), de ses adieux au San Carlo de Naples (mars 1956), de son unique représentation au Metropolitan Opera de New York radiodiffusée (décembre 1956), enfin d'un concert pour la RAI de Rome, avec Serafin (1957).

Dans un hommage posthume à Callas, Karajan disait lui avoir proposé de la suivre dans toute aventure musicale qu'elle aurait pu souhaiter tenter sous sa direction : deux tempéraments d'une telle exigence ne pouvaient que s'entendre, d'autant que Karajan avait une lointaine ascendance grecque… Hélas, hormis deux célèbres enregistrements EMI pour lesquels Legge put les réunir (*Madama Butterfly* en 1955, *Il trovatore* en 1956) leur collaboration se limita à une unique production scénique : *Lucia di Lammermoor* à la Scala de Milan. La bande de la première (18 janvier 1954) fait entendre une Callas vocalement radieuse et d'une aisance inouïe, le timbre étant aussi riche que la voix est légère et lumineuse : une Callas épanouie, physiquement renaissante, sa cure d'amaigrissement ayant porté de manière spectaculaire ses fruits entre sa stupéfiante Medea (décembre 1953, avec Bernstein) et sa divine Alceste (avril 1954, avec Giulini). Karajan, pour sa part, combla Donizetti d'une puissance dramatique et d'une rigueur auxquelles nul ne s'attendait, doublées d'une fantastique énergie, notamment dans le finale de l'Acte II. Cette production prit dès l'année suivante le chemin de Berlin avec une distribution quasi identique, Giuseppe Modesti cédant Raimondo à Nicola Zaccaria. S'il fit appel au Chœur de la Scala, Karajan préféra travailler avec l'Orchestre soigneusement préparé du RIAS (« Rundfunk [Radio] im Amerikanischen Sektor ») de Berlin. Les photos des journaux de l'époque rendent compte de l'effervescence provoquée par l'annonce des deux représentations de *Lucia* (29 septembre, 2 octobre), non pas au Staatsoper (Unter den Linden, réouvert en septembre 1955 mais situé en secteur russe), ni au Deutsche Oper (Charlottenburg, détruit et réinauguré en 1961), mais à l'ancien Städtische Oper : on dormit dans la rue la veille de l'ouverture des guichets dans l'espoir d'une place… Répercuté par une presse dithyrambique, un même prodigieux succès accompagna la reprise à Vienne en juin 1956, toujours avec Karajan — aucune bande radio ne semble conservée.

C'est en vain que l'on chercherait à évoquer toutes les merveilles de cette *Lucia* du siècle : seule l'oreille, par une écoute répétée, permet de les découvrir. D'une exactitude et d'une souplesse confondantes, Callas offre l'un des moments les plus exceptionnels de sa carrière, sa Lucia la plus théâtralement transcendée. Lui répond en Edgardo un Giuseppe di Stefano dans une forme vocale et musicale enthousiasmante, digne de Callas. Commencée avec les célèbres *Sonnambula* et *Traviata* scaligères portées à la scène par Visconti et achevée, en ouverture de saison de la Scala, par sa plus grande *Norma* scénique, 1955 fut bien pour Callas l'année de tous les miracles.

MICHEL ROUBINET

Aller Ansicht nach war es ein überwältigender Abend. Der Triumph gehörte Karajan, Callas, di Stefano, aber auch Donizetti. Für die meisten Berliner, die 1955 jene beiden Aufführungen an der Städtischen Oper (damals im Theater des Westens) sahen, war *Lucia di Lammermoor* bis dahin das typische Produkt einer antiquierten Schule gewesen. Man kannte einige der Melodien und besaß vielleicht ein paar kratzende alte Platten, auf denen eine berühmte und etwas groteske Primadonna in der Wahnsinnsarie mit ihrem Flötisten wetteiferte oder das Sextett — Caruso gegen den Rest der Welt — mit seiner Unruhe und seinen Exkursen in die Stille des Wohnzimmers einbrach. Außerdem hatte man eine ungefähre Vorstellung davon, was in der Oper passierte, was wiederum Erinnerungen wachrief: an den inzwischen etwas verblassten Ruf des einst hochgeschätzten, vielbewunderten Sir Walter Scott; vielleicht auch an ein vergilbtes Bühnenphoto eines italienischen Tenors im Schottenrock oder einer wohlbeleibten Sopranistin in weißem Gewande, wie es ihrem Leiden anstand. All das war nicht zu ernst zu nehmen. Und auch das Hum-tata im Klavierauszug — hatte man sich die Mühe gemacht, das staubige Stück aus dem Regal zu holen — gab keinerlei Anlass, zu hoffen, dass es vielleicht doch besser sein könnte, als man in Erinnerung hatte. Natürlich waren da die Callas und die berühmte Tourneebühne der Scala, denen es im Blut steckte: sie könnten ja vielleicht was daraus machen. Und der Maestro, der in einer großen musikalischen Tradition groß wurde, er würde ja wohl kaum Drehorgelmusik dirigieren?! Und dann die Massen, das Publikum in den oberen Rängen, Jugendliche und andere; einige von ihnen hatten angeblich zwei Tage lang um Karten angestanden: vielleicht versprachen sie sich mehr als bloße Triller und Spitzentöne. Es herrschte also, sogar unter den Skeptikern, ein Gefühl der Spannung, aber nur sehr wenige waren auf die durchschlagende Wirkung, die diese Aufführungen haben sollten, vorbereitet. Es war nicht nur die große Sängerin mit ihrer Schauspielkunst, nicht nur der große Dirigent, das altehrwürdige Ensemble: die Musik selbst sollte mit solch tragischer Kraft anschwellen, wie man sie ihr nicht zugetraut hätte.

Wir, die wir heute diese Aufnahme in ihrer autorisierten Veröffentlichung auf des (damaligen) EMI-Labels anhören, hören sie im Kontext einer Donizetti-Renaissance, die sich etwa über die letzten 40 Jahre erstreckte, und in diesem Zeitraum stellte sie eine der bemerkenswertesten musikalischen Entwicklungen der Zeit dar. Wir sind außerdem lange mit den beiden Studioaufnahmen der Callas von *Lucia di Lammermoor* vertraut, die erste aus dem Jahre 1953, die zweite von 1959 (beide auf Warner Classics erhältlich). Aber die Berliner *Lucia* bleibt etwas Besonderes. Zum einen gibt es hier eine bemerkenswerte Nuanciertheit der Charakterisierung, die sich bereits in Lucias erstem Solo, „Regnava nel silenzio“, zeigt, das Callas mit einer fein schattierten Linie singt und das so wunderbar in „Quando rapito in estasi“ führt, was wiederum eine ungewöhnlich meditative Qualität besitzt. Sehr bewegend in ihrer Haltung und dem Gefühl des Vertrauens ist ihre Zeile „Verranno a te“, die dann im Duett mit Di Stefano und Karajans Harmonie mit beiden zu einem Beispiel von vollkommenem Einvernehmen wird. Im zweiten Akt hat Lucias bedauerlicher Glaube an die gefälschten Beweise ihres Bruders den Pathos schlichter Ehrlichkeit, und in der Hochzeitsszene geht ihr Aufschrei „Gran Dio!“, so fahl und tragisch, zu Herzen. Die Entrücktheit im Ton der Wahnsinnsarie ist quälend intim,

und man kann nur dankbar sein, dass sie am Ende von „Ardon gl'incensi" auf das hohe Es verzichtet und es für den Schluss der Arie aufhebt.

Es tut auch gut, zu hören, wie gut sich Di Stefano der Lage gewachsen zeigt. Der Applaus für ihn nach „Fra poco a me" ist zweifellos echt (die Berliner zollen ihm mit Händen, Füßen und Stimme Beifall), und er reagiert mit Phantasie auf Karajans langsames Tempo für „Tu che a Dio spiegasti l'ali". Es ist bemerkenswert, wie die anderen Solisten, Rolando Panerai und Nicola Zaccaria, von Anfang an den Ton für einen ganz und gar *italienischen* Abend bestimmen: die Sonorität der beiden Stimmen trägt etwas von dem Reiz in sich, der einst in Italien so üblich war, aber in jüngeren Jahren immer seltener wurde. Es scheint schade, dass wir die Verbeugungen nicht sehen können, die Desmond Shawe-Taylor in *Opera* als „bis in den Fingerspitzen das Werk einer Künstlerin: wahrhaft königlich" bezeichnete. Wenn er in seinem nächsten Satz hinzufügt: „Ich muss sagen, dass sie wohl kaum je besser singen wird als jetzt", kam er der Wahrheit näher, als er ahnen konnte, denn es dauerte nicht mehr lange, bis ihr gesanglicher Abstieg unvermeidlich hörbar wurde, und nicht allzu lange, bis ihre brillante Karriere praktisch vorüber war. Wir können uns glücklich schätzen, dass wir diese Aufnahme von ihrer Sternstunde besitzen. Im Leben eines Opernbesuchers gibt es nur sehr wenige Abende, an denen alles zusammenkommt, um sie zu einem großen Ereignis zu machen, wie es hier der Fall ist.

JOHN B. STEANE
Übersetzung: Renate Maria Wendel

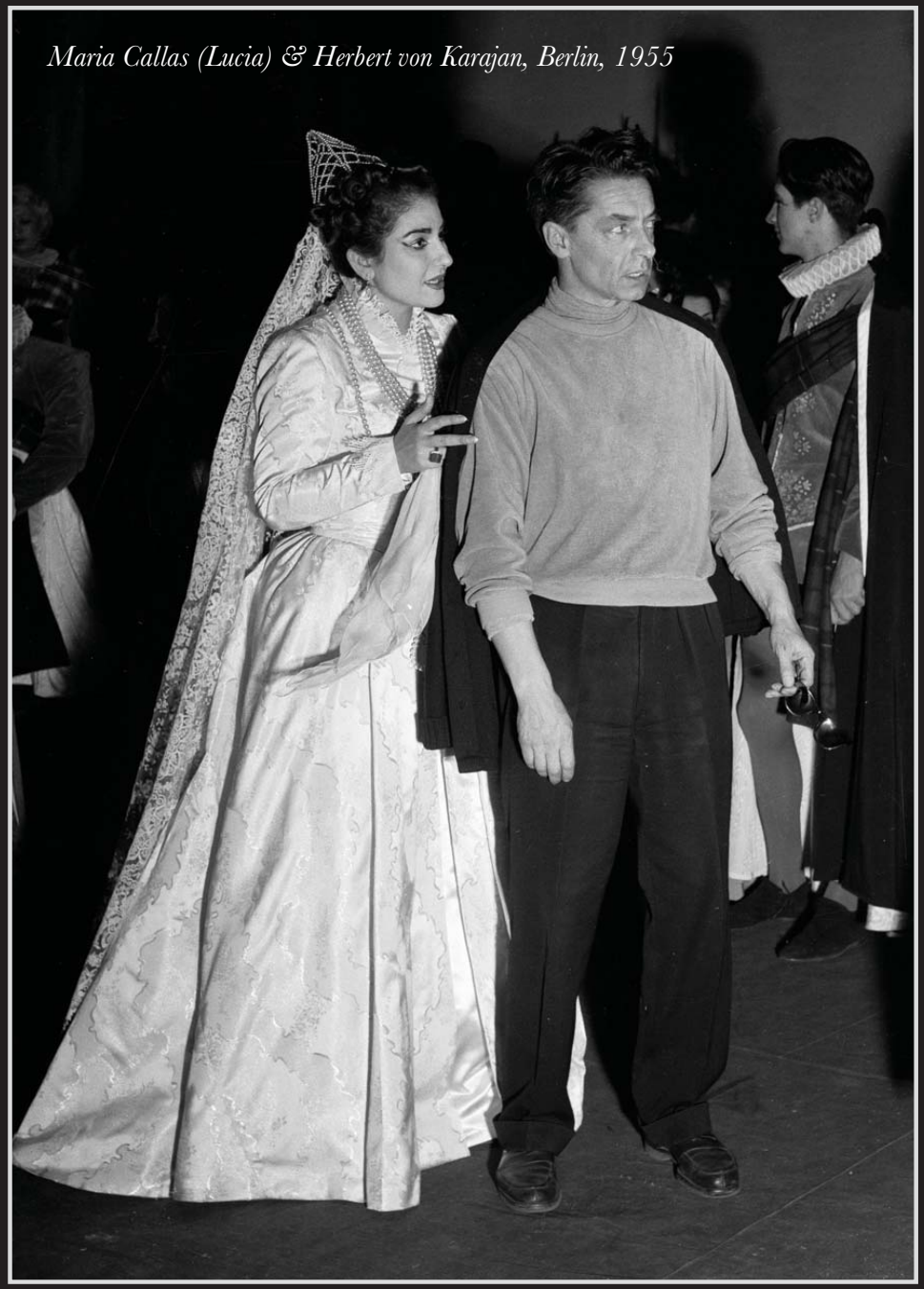
Con *Lucia di Lammermoor* Maria Callas riuscì ad operare una totale inversione di tendenza per questo ruolo fondamentalmente drammatico ma profondamente virtuosistico: una tradizione dimentica delle sue origini aveva preso l'abitudine di affidarlo ai soprani leggeri capaci di cantarlo, ma senza rispettarne la dimensione drammatica. La cantante avrà affrontato con lo stesso spirito i personaggi romantici di Amina nella *Sonnambula* di Bellini o di Gilda nel *Rigoletto* di Verdi, potenzialmente ricchi quanto Lucia, per effettuare un'operazione simile ma, pur lasciando un segno indelebile su di essi, li cantò troppo poco per realizzare attraverso di essi la propria opera di risurrezione della loro identità vocale: Amina fu interpretata nel 1955 e nel 1957 (22 rappresentazioni), Gilda a Città del Messico nel 1952 (2 rappresentazioni soltanto).

Le cose andarono diversamente per il ruolo di Lucia, il quarto dopo Norma, Violetta e Tosca, interpretato sulla scena 46 volte tra il giugno 1952 (a Città del Messico, contemporaneamente a Gilda) e il novembre 1959 (Dallas). Alla sua posizione privilegiata di punta di diamante per la Callas "soprano drammatico d'agilità" si aggiunge il fatto che l'audio della sua Lucia ci è arrivato tramite numerose testimonianze: due registrazioni in studio per la EMI, nel 1953 a Firenze (prima integrale per l'etichetta britannica e prima collaborazione con Walter Legge) e nel 1959 a Londra; sei registrazioni integrali dal vivo che testimoniano il suo esordio nel ruolo, l'incontro con Karajan (fu l'unica Lucia della Callas alla Scala, 1954), il trasferimento della produzione scaligera a Berlino (1955: la presente versione integrale), l'addio al San Carlo di Napoli (marzo 1956), l'unica rappresentazione alla Metropolitan Opera di New York radiotrasmessa (dicembre 1956) e, infine, un concerto per la RAI di Roma, con Serafin (1957).

In un omaggio postumo alla Callas, Karajan disse che le aveva chiesto di accompagnarla in qualunque avventura musicale desiderasse intraprendere sotto la sua direzione: due temperamenti altrettanto rigorosi non potevano che intendersi, tanto più che Karajan aveva una lontana ascendenza greca… Purtroppo, fatta eccezione per due celebri registrazioni EMI in cui Legge riuscì a riunirli (*Madama Butterfly* nel 1955, *Il trovatore* nel 1956) la collaborazione si limitò a un solo allestimento scenico: *Lucia di Lammermoor* alla Scala di Milano. Dalla registrazione della prima (18 gennaio 1954) emerge una Callas dalla voce sfolgorante, con un timbro ricco quanto leggero e luminoso: una Callas raggiante, rinata dal punto di vista fisico, dopo la spettacolare riuscita della cura dimagrante, tra una stupefacente Medea (dicembre 1953, con Bernstein) e una divina Alceste (aprile 1954, con Giulini). Da parte sua Karajan riversò su Donizetti una potenza drammatica e un rigore inattesi, oltre che una fantastica energia, soprattutto nel finale dell'Atto II. L'anno successivo, l'allestimento si trasferì a Berlino con un cast quasi identico, tranne per ruolo di Raimondo, ceduto da Giuseppe Modesti a Nicola Zaccaria. Nonostante avesse convocato il Coro della Scala, Karajan preferì lavorare con l'Orchestra attentamente preparata della RIAS ("Rundfunk [Radio] im Amerikanischen Sektor") di Berlino. Le foto dei quotidiani dell'epoca testimoniano l'entusiasmo suscitato dall'annuncio delle due rappresentazioni della *Lucia* (29 settembre, 2 ottobre), non alla Staatsoper (Unter den Linden, riaperta nel settembre 1955 ma situata nel settore russo), né alla Deutsche Oper (Charlottenburg, distrutta e nuovamente inaugurata nel 1961), ma nell'antica Städtische Oper: il pubblico dormì in strada alla vigilia dell'apertura del botteghino nella speranza di ottenere un biglietto… Riecheggiato da una stampa entusiasta, lo stesso prodigioso successo accompagnò la replica a Vienna, nel giugno 1956, sempre con Karajan; sembra non sia rimasta alcuna registrazione radio.

È inutile cercare di evocare tutte le meraviglie di questa *Lucia* del secolo: è possibile scoprirle solo con l'udito, attraverso l'ascolto ripetuto. Con precisione e agilità sconcertanti, la Callas regala uno dei momenti più eccezionali della sua carriera, una Lucia insuperata dal punto di vista teatrale. Le risponde un Edgardo degno di lei: Giuseppe di Stefano in entusiasmante forma vocale e musicale. Il 1955, iniziato con le celebri rappresentazioni scaligere di *Sonnambula* e *Traviata* per la regia di Visconti e concluso con la più grande interpretazione di *Norma*, all'apertura della stagione della Scala, fu veramente un anno miracoloso per la Callas.

MICHEL ROUBINET
Traduzione: Manuela Guastella



Maria Callas (Lucia) & Herbert von Karajan, Berlin, 1955

ANNA BOLENA

"Success, triumph, delirium — it seemed the public had gone mad. Everyone says they cannot recall a triumph so complete."

The words are Donizetti's, writing home after the premiere of his *Anna Bolena* at Milan on 26 December, 1830. The role of the heroine was then sung by Giuditta Pasta, the astonishing soprano who on that same day the following year was to be the first Norma, who earlier in 1831 sang Amina in the premiere of *La sonnambula* and in 1833 created the role of Beatrice di Tenda. It is a sign of the times that Maria Callas, Pasta's successor in almost every way but this, should have gone down into history as the creator of no new role at all. Essentially, her part was that of the great re-creator.

We always have to remind ourselves that these so-called bel canto operas of Rossini, Bellini and Donizetti were not in favour during the early years of this present century, in the era of the great prima donnas, Melba, Tetrazzini, Galli-Curci and so forth. Certain operas were revived, but it was rare for any critic to find value in them beyond the dubious one of providing a vehicle for the celebrated soprano. Other sopranos such as Toti dal Monte and Lily Pons maintained a very few of these operas (usually *Lucia di Lammermoor* and *La Fille du régiment*), and then, by about the end of the Second World War, it seemed they had disappeared almost entirely. Yet this was also a time when a new generation was wanting to hear them and to make up their own minds about their value. They were lucky. For one thing, tastes were changing, and the times had moved on sufficiently for these operas to be no longer old-fashioned: now they were merely, but much more respectably, old. There were also certain influential musicians presently working for a revival, the conductor Tullio Serafin being prominent among them. The essential need now was for a singer who could be the focal point in a general vocal renaissance: ideally, a new Pasta. In the mid-1940s such a singer was indeed in existence but her roles were Isolde and Turandot. In 1947 she met Serafin, who amazingly directed this Isolde towards Bellini. In 1949 she amazed Rome with her appearance in *I puritani* — and followed that with *Parsifal*! A short time later, all the musical world had heard of Maria Callas.

Anna Bolena entered her repertoire in 1957. Her *Puritani* had been followed by *Norma*, and it was this that proved to be in greatest demand, the role with which, perhaps above all others, she became most closely associated. At Florence in 1952 she repeated her *Puritani* and added Rossini's *Armida* in performances of unparalleled technical brilliance combined with the now famous dramatic power. *Lucia di Lammermoor* brought further revelations, and *La sonnambula* followed. 1956 saw the unexpected incursion into comedy (previously there had been only *Il turco in Italia*) with *Il barbiere di Siviglia* at La Scala, and it was against this background that *Anna Bolena* was introduced the following year, the eighth opera in this remarkable sequence of bel canto revivals, all running in harness with the more standard repertoire of Verdi and Puccini.

Despite the reassuring support of Callas's great fame and the various successful precedents, it was still bold of the Scala management to present *Anna Bolena*. This was a truly forgotten work. After Pasta and her immediate successor Giulia Grisi, few sopranos attempted or had any notable success in the title role, and though a revival

had taken place at Bergamo, Donizetti's home town, only the previous year, it was in 1957 still unfamiliar and dusty. When Callas raised the possibility of a revival at the Metropolitan, New York, Rudolf Bing dismissed it as "an old bore of an opera": it was precisely such a reaction that La Scala might have had to face.

One precaution they took was to invite Visconti to produce. Another was to allow ample rehearsal time, especially in the knowledge that all three of the main participants — Visconti, Callas and the conductor, Gavazzeni — would concern themselves with their own contributions seen as part of the total production. Gavazzeni later referred to it as "the high spot of the whole of my career in the theatre: a complete revelation of what I have always felt should be the ideal collaboration between stage and music, between producer and conductor". After preparing the music with Antonio Tonini, Callas had 20 days of work on the stage. Visconti in turn attended all the musical rehearsals in the conviction that, as he said, "the stage characterisation is the natural outcome of the musical one". Callas was among the most conscientious of singers, and she has described how when she began her study of Anna she wanted to read the history books. But then — and here is where her intelligence came into play — she realized "that the historical person had very little to do with the heroine of that opera … the music suffices to explain everything".

The production was a huge success: seven performances were given that season (five more the following year), and this recording was made at the premiere. Reporting in *Opera* magazine (June, 1957), Desmond Shawe-Taylor found that "the whole production showed La Scala at its best … There was a unity and grandeur about the long evening which was deeply satisfying". He thought the cuts made in the score (starting with the Overture itself) were "tactful" though he regretted (and listeners to this recording will surely agree) the omission of Smeton's second verse when the little aria was sung with such lovely tone by Gabriella Carturan. He thought too that Simionato gave "a splendid performance", noting, however, that a strong case could be made for casting a soprano in the role, as at the opera's premiere. Of Callas herself he wrote with admiration throughout, while the final scene showed her "at the summit of her powers both as a singer and as tragic actress".

The recording brings the pleasures and excitements of that evening very close. With Callas, indeed, we often have the illusion of seeing as well as hearing; her voice is so personal and characteristic that it provides the thrill of recognition even when she is singing with others or in a remote area of the stage. Perhaps it would be in order to indicate just one place, out of many, where her art is especially fine, and refined in a way rarely caught by later singers who have clearly been influenced by her. In the solo, "Va, infelice" towards the end of Anna's duet with Giovanna early in Act II, she sings with expression in every word and every note but still preserves the phrase as a unity, shading in a way that never imperils the legato style which is the basis of all such song. Much has been written about Callas's power of acting with the voice, and almost as much about the various flaws in her singing. This performance finds the elements in the most nearly perfect equilibrium, the superb tragic actress matched with the frequently exquisite singer.

JOHN B. STEANE

Si dix-huit des quarante-trois rôles scéniques de Maria Callas firent l'objet d'un enregistrement en studio (souvent complété d'une ou plusieurs intégrales *dal vivo*), douze rôles ne nous sont connus qu'à travers des bandes radiophoniques, reflet, pour l'essentiel, de soirs de première et de prise de rôle. Certaines bandes radio parmi les plus significatives ont depuis lors fait leur entrée au catalogue EMI, ainsi *Anna Bolena*, élargissant le portrait de cette incomparable musicienne et tragédienne, ou Paolina de *Poliuto* de Donizetti (Scala, 1960). Callas aurait aimé graver ce Donizetti alors récemment redécouvert, mais l'entreprise parut trop risquée pour un répertoire aussi peu fréquenté. La stéréophonie ayant entre temps fait son apparition, EMI préféra lui proposer de regraver *Lucia di Lammermoor*, *La Gioconda* et *Norma*. D'*Anna Bolena*, Callas n'enregistra que l'extraordinaire scène finale, à Londres en 1958, en même temps que celle de *Il pirata*, fréquemment inscrite au programme de ses concerts alors qu'elle ne rechanta la folie de Bolena qu'à Dallas, en concert, le 21 novembre 1957 (la bande d'une répétition est conservée) et « Al dolce guidami » à Londres le 27 février 1962 (bande conservée).

De Donizetti, Callas ne chanta que trois rôles, dont un dominant : Lucia (quarante-six fois entre 1952 et 1959), Anna (douze) et Paolina (cinq), sa toute dernière prise de rôle — elle ajoutera Carmen en 1964, mais au disque seulement. Unanimement louée par la presse et le public d'alors, la production d'*Anna Bolena* fut l'un des sommets incontestés de sa carrière, également un point de rupture, sorte de bombe à retardement : Callas confia des années plus tard que l'épuisement qui en 1965 provoqua la fin prématurée de sa carrière s'était amorcé au printemps 1957, lorsqu'elle triomphait en Bolena à la Scala. Sans être, cela va de soi, le seul théâtre lyrique à revivre à travers les bandes radio — le San Carlo de Naples, le Comunale de Florence, Covent Garden à Londres ou le Palacio de Bellas Artes de Mexico sont également des hauts lieux de mémoire —, le Teatro alla Scala restitue incontestablement l'écho des représentations les plus inspirées de sa carrière, en partie du fait du public (hors cabale !), non pas certes plus connaisseur que le public londonien, par exemple, réputé son public le plus fidèle, mais pour ses qualités de présence et de respiration, pour l'intensité de sa contribution au climat théâtral. Deux exemples restituent plus particulièrement ce degré inégalé de communion prolongée et comme suspendue, ineffable instant d'intense bonheur entre la fin d'un air, sa résonance, et des applaudissements se faisant reconnaissance et sujétion passionnées au génie de Callas : « *D'amor sull'ali rosee* » de *Il trovatore* le 23 février 1953, « *Al dolce guidami castel natio* », première partie de la somptueuse scène finale de cette première d'*Anna Bolena*, le 14 avril 1957 — le public en extase se sait témoin du miracle. On y ajoutera le non moins miraculeux « *Son io* » de Norma s'accusant et renonçant à trahir Adalgisa (7 décembre 1955), l'étreignant « *Dite alla giovine* » de *La traviata* (28 mai 1955) : la Scala, mémoire vive de l'art de la Callas.

Anna Bolena, ce fut aussi l'apothéose d'une collaboration unique qui, à la Scala exclusivement, réunit Maria Callas et Luchino Visconti le temps de cinq productions : *La Vestale* (1954), *La sonnambula* (1955, reprise en 1957, juste avant *Bolena*), *La traviata* (1955, reprise en 1956), *Anna Bolena* (1957, reprise en 1958 avec Cesare Siepi en Henry VIII) et *Iphigénie en Tauride* (1957). Face à l'éblouissante Giovanna Seymour de Giulietta

Simionato, Callas vocalement rayonnante et d'une présence scénique exaltante atteint au sublime, décliné selon tous les registres de l'émotion : de sa bouleversante scène d'entrée (« *Come, innocente giovane, come m'hai scosso il core* », au phrasé et au *cantabile* d'une suprême et envoûtante nostalgie — élégance et perfection), jusqu'à la confrontation avec le roi (célèbre « *Giudici ad Anna* ! » introduisant le finale de l'Acte I, couronné d'un fulgurant contre-*ré* qui fait imploser l'illustre théâtre) ; du déchirant pardon d'Anna (« *Va, infelice, e teco reca il perdono di Bolena* ») jusqu'à sa fantastique scène de la folie. Une page toute de grandeur et de poésie de l'opéra de ce siècle.

MICHEL ROUBINET

Erfolg, Triumph, Delirium — das Publikum schien verrückt geworden zu sein. Alle sagen, dass sie sich an keinen anderen so totalen Triumph erinnern können.

Dies schrieb Donizetti nach der Premiere seiner *Anna Bolena* in Mailand am 26. Dezember 1830 in einem Brief nach Hause. Der Titelpart wurde damals von Giuditta Pasta gesungen, der erstaunlichen Sopranistin, die ein Jahr später auf den Tag genau die erste Norma sein sollte, aber 1831 zuvor schon Amina bei der Uraufführung von *La sonnambula* sang und 1833 die Rolle der Beatrice di Tenda kreierte. Es ist ein Zeichen unserer Zeit, dass Maria Callas, die ansonsten in fast allem Pastas Nachfolgerin war, in die Geschichte eingehen sollte, ohne eine einzige neue Rolle geschaffen zu haben. Ihr Part war im wesentlichen der der großen Neuerschaffenden.

Wir dürfen nie vergessen, dass diese sogenannten Belcanto-Opern von Rossini, Bellini und Donizetti zu Beginn dieses Jahrhunderts, in der Ära der großen Primadonnen Melba, Tetrazzini, Galli-Curci und so weiter, nicht besonders beliebt waren. Gewisse Opern wurden wiederaufgenommen, aber es war selten, dass ein Kritiker Wert in ihnen fand außer dem zweifelhaften, ein Medium für den jeweiligen gefeierten Sopran zu sein. Andere Sopranistinnen, wie Toti dal Monte und Lily Pons, behielten einige wenige dieser Opern (gewöhnlich *Lucia di Lammermoor* und *La Fille du régiment*) in ihrem Repertoire, und dann, gegen Ende des Zweiten Weltkriegs, schienen sie beinahe ganz verschwunden zu sein. Doch war dies auch eine Zeit, in der eine neue Generation diese Opern hören und sich ihre eigene Meinung über ihren Wert bilden wollte. Sie hatten Glück. Zum einen änderte sich der Geschmack, da genug Zeit vergangen war, sodass diese Opern nicht mehr altmodisch waren: nun waren sie bloß alt, aber das in Ehren. Zum anderen arbeiteten zu der Zeit gewisse einflussreiche Musiker, allen voran Tullio Serafin, an einer Wiederbelebung. Es war nun wesentlich, eine Sängerin zu finden, die der Mittelpunkt einer allgemeinen Gesangsrenaissance sein konnte: idealerweise eine neue Pasta. So eine Sängerin gab es Mitte der 40er Jahre tatsächlich, aber sie sang Isolde und Turandot. 1947 lernte sie Serafin kennen, der diese Isolde erstaunlicherweise in Richtung Bellini lenkte. Zwei Jahre später verblüffte sie Rom mit ihrem Auftritt in *I puritani* — dem sie *Parsifal* folgen ließ! Kurz darauf wusste die ganze Musikwelt von Maria Callas.

Anna Bolena wurde 1957 in ihr Repertoire aufgenommen. Ihrem *Puritani*-Auftritt war *Norma* gefolgt, und diese Rolle, mit der sie möglicherweise am engsten assoziiert wird, erwies sich als diejenige, die am gefragtesten war. 1952

wiederholte sie ihren *Puritani*-Auftritt in Florenz und fügte Rossinis *Armida* hinzu. Ihre Darstellungen verbanden beispiellose technische Brillanz mit der nun berühmten dramatischen Begabung. *Lucia di Lammermoor* brachte weitere Offenbarungen, worauf *La sonnambula* folgte. 1956 sah mit *Il barbiere di Siviglia* an der Mailänder Scala den unerwarteten Ausflug in die Komödie (zuvor war sie nur in *Il turco in Italia* aufgetreten), und vor diesem Hintergrund wurde im darauffolgenden Jahr *Anna Bolena* gebracht, die achte Oper in dieser bemerkenswerten Serie von Belcanto-Wiederbelebungen die alle neben dem üblicheren Verdi- und Puccini-Repertoire liefen.

Trotz der beruhigenden Unterstützung durch den großen Ruhm der Callas und mehrere erfolgreiche Präzedenzfälle war es von seiten der Leitung der Mailänder Scala doch mutig, *Anna Bolena* aufzuführen. Dies war ein wahrhaftig vergessenes Werk. Nach Pasta und ihrer unmittelbaren Nachfolgerin Giulia Grisi versuchten sich wenige Sopranistinnen an der Titelrolle bzw. hatten beachtenswerten Erfolg damit, und obwohl erst im Jahr davor eine Wiederaufnahme in Bergamo, Donizettis Heimatstadt, stattgefunden hatte, galt das Werk 1957 noch immer als unbekannt und verstaubt. Als Callas die Möglichkeit einer Wiederbelebung an der Metropolitan Opera, New York, vorbrachte, tat Rudolf Bing das Werk als „alten Hut von einer Oper" ab, und mit genau so einer Reaktion hätte La Scala konfrontiert werden können.

Eine Vorsichtsmaßnahme, die man traf, war die Beauftragung Viscontis mit der Inszenierung. Eine weitere war die Einplanung einer ausgedehnten Probenzeit, besonders da man wusste, dass alle drei Hauptbeteiligten — Visconti, Callas und der Dirigent, Gavazzeni — ihren eigenen Beitrag als Teil der Gesamtproduktion ansehen würden. Gavazzeni bezeichnete die Erfahrung später als den „Höhepunkt meiner gesamten Theaterlaufbahn: eine Veranschaulichung dessen, was ich immer für die ideale Zusammenarbeit zwischen Bühne und Musik, zwischen Regisseur und Dirigenten hielt". Nach der musikalischen Einstudierung mit Antonio Tonini probte Callas 20 Tage auf der Bühne. Visconti seinerseits wohnte allen musikalischen Proben bei, da er, wie er sagte, davon überzeugt war, dass „die Bühnencharakterisierung die natürliche Folge der musikalischen ist". Die Callas zählte zu den gewissenhaftesten Sängerinnen, und sie erzählte, dass sie, als sie begann, sich mit Anna zu befassen, die Geschichtsbücher lesen wollte. Aber dann — und hier kam ihre Intelligenz ins Spiel — wurde ihr bewusst, dass „die historische Gestalt sehr wenig mit der Titelheldin dieser Oper gemeinsam hatte ... die Musik reicht aus, um alles zu erklären".

Die Inszenierung war ein Riesenerfolg: In dieser Saison wurden sieben Vorstellungen gegeben (weitere fünf im darauffolgenden Jahr), und der vorliegende Mitschnitt entstand bei der Premiere. In seinem Bericht im *Opera*-Magazin (Juni 1957) meinte Desmond Shawe-Taylor, dass „die gesamte Produktion La Scala in Hochform zeigte ... Der lange Abend besaß eine Geschlossenheit und Erhabenheit, die höchst befriedigend war". Er fand, dass die Streichungen in der Partitur (angefangen bei der Ouvertüre) „taktvoll" waren, obwohl er (und die Hörer dieser Aufnahme werden ihm da sicher beipflichten) die Auslassung von Smetons zweiter Strophe bedauerte, nachdem die kleine Arie mit so wunderschöner Stimme von Gabriella Carturan gesungen wurde. Er war außerdem der Meinung, dass Simionato „eine hervorragende Vorstellung" gab, bemerkte jedoch, dass viel dafür sprach,

diese Rolle — wie bei der Uraufführung der Oper — mit einem Sopran zu besetzen. Über die Callas schrieb er durchgehend voll Bewunderung, und besonders die Schlussszene zeigte sie „auf dem Höhepunkt ihrer Fähigkeiten, sowohl als Sängerin als auch als Tragödin".

Diese Aufnahme bringt uns die Freuden und Aufregungen jenes Abends ganz nahe. Bei Callas haben wir tatsächlich oft die Illusion, nicht nur zu hören, sondern auch zu sehen; ihre Stimme ist so unverkennbar und charakteristisch, dass sie, sogar wenn sie mit anderen oder in einem abgelegenen Teil der Bühne singt, den Schauder des Wiedererkennens auslöst. Es wäre vielleicht angebracht, auf nur eine Stelle von vielen hinzuweisen, wo ihre Kunst besonders großartig und auf eine Art kultiviert ist, die von späteren Sängerinnen, die eindeutig von ihr beeinflusst waren, selten erreicht wurde. Im Solo „Va, infelice" gegen Ende von Annas Duett mit Giovanna am Anfang des zweiten Akts singt sie jedes Wort und jede Note ausdrucksvoll, wahrt aber nach wie vor die Geschlossenheit der Phrase, indem sie auf eine Weise nuanciert, die den Legato-Stil, der die Basis dieser Art von Gesang ist, nie gefährdet. Es ist viel über Callas' Fähigkeit, mit der Stimme Theater zu spielen, und beinahe genauso viel über die verschiedenen Schwachpunkte in ihrem Gesang geschrieben worden. In dieser Aufführung befinden sich alle Elemente in beinahe perfektem Gleichgewicht; die großartige Tragödin war der oft ausgezeichneten Sängerin ebenbürtig.

JOHN B. STEANE
Übersetzung: Johanna Mayr

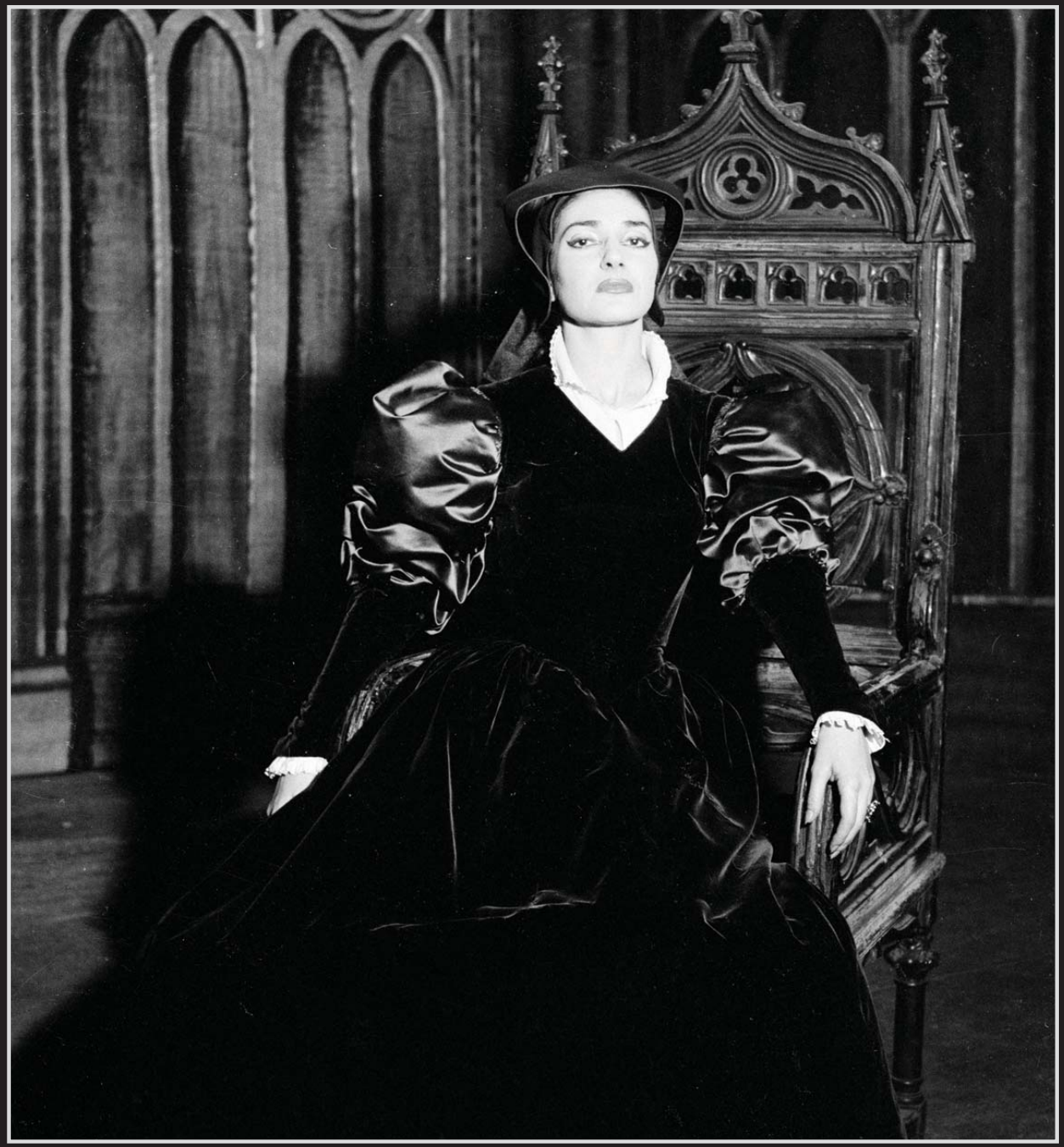
Se diciotto dei quarantatré ruoli teatrali di Maria Callas furono registrati in studio (spesso con l'aggiunta di una o più esecuzioni integrali dal vivo), dodici ci sono noti solo attraverso delle registrazioni radiofoniche, avvenute, in sostanza, nelle serate delle prime e degli esordi in ruolo. Alcune registrazioni radio tra le più significative da allora sono entrate nel catalogo EMI, come il ritratto di *Anna Bolena*, dipinto da quest'incomparabile musicista e attrice tragica, o Paolina del *Poliuto* di Donizetti (Scala, 1960). Alla Callas sarebbe piaciuto incidere quel Donizetti all'epoca riscoperto da poco, ma l'impresa sembrò troppo rischiosa per un repertorio così poco noto. Nel frattempo era entrata in campo la stereofonia e la EMI preferì proporle nuove incisioni di *Lucia di Lammermoor*, *La Gioconda* e *Norma*. Di *Anna Bolena*, la Callas registrò solamente la straordinaria scena finale, a Londra nel 1958, contemporaneamente a quella del *Pirata*, spesso inserita nel programma dei suoi concerti, mentre eseguì la follia della Bolena solo a Dallas, in concerto, il 21 novembre 1957 (è stata conservata la registrazione di una prova) e „Al dolce guidami castel natio" a Londra il 27 febbraio 1962 (registrazione conservata).

La Callas cantò solo tre ruoli di Donizetti, tra cui uno dominante: Lucia (46 volte tra il 1952 e il 1959), Anna (12) e Paolina (5), l'ultimo esordio in ruolo in assoluto (avrebbe aggiunto Carmen nel 1964, ma solo su disco). Apprezzata all'unanimità dalla stampa e dal pubblico del tempo, la produzione di *Anna Bolena* rappresentò allo stesso tempo una vetta incontestata della sua carriera e un momento di rottura, una sorta di bomba a scoppio ritardato: anni dopo la Callas confessò che lo spossamento che nel 1965 avrebbe provocato la prematura fine della sua carriera si era preannunciato nella primavera del 1957,

durante il suo trionfo scaligero nel ruolo di Anna Bolena. Per quanto non sia ovviamente l'unica istituzione lirica a rivivere attraverso le registrazioni radiofoniche — il San Carlo di Napoli, il Comunale di Firenze, il Covent Garden di Londra o il Palacio de Bellas Artes di Città del Messico sono altrettante sedi privilegiate — il Teatro alla Scala restituisce incontestabilmente l'eco delle rappresentazioni più ispirate della sua carriera, parzialmente per il pubblico, non certo più conoscitore di quello londinese, per esempio, considerato il suo pubblico più fedele, ma per le sue qualità di presenza e respiro, per l'intensità del suo contributo al clima teatrale. Due esempi comunicano in particolare questo grado ineguale di comunione prolungata e come sospesa, istante ineffabile d'intensa felicità tra la fine di un'aria, la sua risonanza, e gli applausi che si facevano riconoscenza e soggezione appassionata al genio della Callas: "D'amor sull'ali rosee" del *Trovatore* il 23 febbraio 1953, "Al dolce guidami castel natio", prima parte della splendida scena finale della prima dell'*Anna Bolena* risalente al 14 aprile 1957, con un pubblico in estasi, consapevole di essere testimone di un miracolo. Si aggiungeranno il non meno miracoloso "Son io", autoaccusa di Norma che rinuncia a tradire Adalgisa (7 dicembre 1955), e lo straziante "Dite alla giovine" della *Traviata* (28 maggio 1955): la Scala diventa memoria viva dell'arte della Callas.

Anna Bolena fu anche l'apoteosi di una collaborazione unica che, esclusivamente alla Scala, riunì Maria Callas e Luchino Visconti nell'arco di cinque produzioni: *La Vestale* (1954), *La sonnambula* (1955, replicata nel 1957, poco prima di *Bolena*), *La traviata* (1955, replicata nel 1956), *Anna Bolena* (1957, replicata nel 1958 con Cesare Siepi nel ruolo di Enrico VIII) e *Iphigénie en Tauride* (1957). Davanti all'abbagliante Giovanna Seymour di Giulietta Simionato, una Callas luminosa dal punto di vista vocale e di una presenza scenica esaltante raggiunge il sublime, declinato in tutti i registri dell'emozione: dalla sconvolgente scena d'ingresso ("Come, innocente giovane, come m'hai scosso il core", al fraseggio e al cantabile di una suprema e avvolgente nostalgia, tutta eleganza e perfezione), fino al confronto con il re (il celebre "Giudici ad Anna!" che introduce il finale dell'Atto I, coronato da un folgorante re acuto che fa crollare l'illustre teatro); dallo straziante perdono di Anna ("Va, infelice, e teco reca il perdono di Bolena") fino alla sua fantastica scena di follia. Una pagina di estrema grandezza e poesia.

MICHEL ROUBINET
Traduzione: Manuela Guastella



IFIGENIA IN TAURIDE

In her entire repertory, Callas can surely have had no more effective entrance music than this of Gluck's *Ifigenia**. There was always a special thrill in the first moment of hearing and recognising Callas's voice. Sometimes it was in short phrases, one voice among others, as in *La traviata*; sometimes, as in *Tosca* or *La Bohème*, in notes from off-stage. In *Ifigenia in Tauride* it is a sudden presence in the midst of the orchestral storm: the first voice heard in the opera. In the theatre itself the visual effect must have been equally exciting. Visconti, whose production this was, has described how Callas would enter, and walk up a very high staircase "suspended almost in mid-air; then she'd come tearing down again, during the famous storm, get to the floodlights and begin to sing" (*The Callas Debate*, 1969). He went on to say that he gave only minimal instructions and no timings. She was extremely short-sighted, and, he said, "Standing there in the wings I'd die a thousand deaths seeing her run like that, trailing 25 yards of cloak, with a wind-machine on her, back, up the staircase and down again with split-second timing, *and* with enough breath left to start *fortissimo* dead on cue".

That entry, and the great beauty of the first scene as it evolves after the storm's abatement, must surely in themselves have given the Scala audience (to put it at its lowest) their money's worth. But of course Gluck is not Verdi or Puccini; nor Donizetti, for that matter. There is a striking contrast between the audience-presence as felt and heard in this recording and in that of the opera of her return to the theatre in 1960, Donizetti's *Poliuto*. There, applause greets her arrival and persists till her first note. Each of the arias is applauded, and great are the cries of "bravo" throughout. In Gluck, such demonstrations would be unseemly and, listening to the performance as a recording, we are well off without them. But one rarely feels that they are imminent or even in question. This audience is well-behaved and respectful, but the opera is a *succès d'estime*, and when the Milanese are remembering Callas in future years her Ifigenia will come to mind only as an afterthought.

So, at least, it seemed to some observers. Jean-Pierre Rémy in his *Callas: A Tribute* (1978) remarked that the opera "failed to arouse an emotional response in the audience". It had been so with Callas's previous encounter with Gluck at La Scala. She had given four performances of *Alceste* in 1954, with Giulini conducting, "but" writes George Jellinek (*Callas: Portrait of a Prima Donna*, 1960) "it was not an opera to ignite the Italian temperament".

There were, perhaps, other reasons for the relatively cool reception that greeted *Ifigenia in Tauride*. It was widely felt that, the formidable heroine apart, the production had not been cast from strength. Of the Oreste and Pilade, *Opera*'s critic, Lionel Dunlop, wrote that beside Callas they had "the appearance and manner of two stiff-lipped rugger-playing prefects determined not to let down Alma Mater". Their declamation was "fairly accurate" but "stolid", and the listener may well feel that much the same could be said of the Toante, though apparently he presented "a menacing figure" visually. Of the three, Dino Dondi as Oreste probably makes the most favourable impression on record: a useful baritone at La Scala, often singing in operas which were never to be given again,

but also having the occasional Scarpia, Amonasro and Escamillo for his share. Francesco Albanese was one of the tenors who sang in the famous revival of Rossini's *Armide* at Florence in 1952, and he may also be remembered as the Alfredo of Callas's first *Traviata* recording on Cetra. Anselmo Colzani's career extended to the Metropolitan, New York, where in 1960 he sang the title role in *Simon Boccanegra*. So these were by no means non-entities, and in addition, for the space of one short but telling solo, a voice of exceptional power and freshness is heard in Fiorenza Cossotto's Diana. Nonetheless, according to the *Corriere della sera*, Callas was the centre of a stage in which otherwise "a vacuum was created, and with it, a lack of equilibrium".

The production itself can hardly (one would think) have been "a vacuum". Apparently it did have one notable weakness in that, instead of a duly impressive *deus ex machina* effect in the last scene, the goddess strolled on and, equally ineffectually, off again. But Benois's Piranesi-like sets and magnificent costumes were sumptuously impressive, and the classical idiom was not taken seriously weakened by the opera's placing as though in Gluck's own time. As for Callas's appearance, this was striking as ever. The cloak and train were coloured wine-red as befitted the high-priestess of blood-sacrifice. Her hair swept back, with a diadem of pearls surmounted by a glittering crescent, these too were features of a superb stage-figure. The production, incidentally, was to be her last with Visconti. Their collaboration had been one of the most fruitful of its kind in operatic history, but disagreements arose about repertoire, and when Visconti was again engaged to produce Callas, in *Poliuto*, he resigned because of a tiff with the Italian censorship over other matters.

Of Callas's singing in these four performances there appears to have been little but praise. Some noted that the vocal range of the part (often sung by a mezzo-soprano) gave rise to none of the strident or unsteady high-notes which sometimes marred her singing. Lionel Dunlop spoke of "the most melting softness" of her prayer to Diana in Act I. And then, he said, "only Callas can invest with so many overtones of meaning a single exclamation, as, for example, in Ifigenia's recognition of Oreste, where joy at reunion, sad regret for past separation, horror at his impending sacrifice, and an overwhelming love, were all intermingled in the single word 'fratello'". The whole of this tragic sequence is indeed vividly captured in the recording, preserving the authority and passion of utterance, the unique flavour of that voice. Even so, I have the feeling that for myself the finest scene as captured here will remain the first, and the most vivid single moment that of Ifigenia's entry. The critic Hanslick wrote that, among Gluck's operas, though last in time this was first in quality. In future playings of this recording, I suspect that having reached the last bars I shall go back to the first, and that they, now becoming last in the hearing, will remain first in the memory.

*(This performance is sung in an Italian translation of the more usual French *Iphigénie en Tauride*.)

JOHN B. STEANE

Si les incarnations scéniques majeures de Maria Callas relèvent du *bel canto* romantique et des héroïnes verdiennes, la cantatrice aborda néanmoins différents rôles classiques auxquels sa formation athénienne auprès d'Elvira de Hidalgo l'avait solidement préparée. Ainsi parut-elle au début de sa carrière italienne dans l'oratorio *San Giovanni Battista* (Rome, 1675) d'Alessandro Stradella, donné en concert le 18 septembre 1949 à San Pietro de Pérouge : Callas incarnait la Fille d'Hérode, interprété par Cesare Siepi, Miriam Pirazzini chantant Jean-Baptiste. On a pu lire dans certains ouvrages que Callas aurait à cette occasion entendu pour la première fois sa voix enregistrée par la RAI, éprouvant un choc à l'écoute de ce timbre si particulier… L'histoire semble peu crédible puisque Callas avait alors déjà gravé, dans la foulée du récital turinois du 7 mars de cette même année 1949, son premier récital, pour Cetra. Suivirent en 1951, dans le cadre prestigieux du Maggio Musicale de Florence, la création scénique d'*Orfeo ed Euridice* de Haydn, quelques jours après son triomphe dans *I vespri siciliani* de Verdi et également sous la baguette d'Erich Kleiber, puis en avril 1952 la création à la Scala de Milan (!) de *L'Enlèvement au sérail* de Mozart (en italien — *Il ratto dal serraglio*). Puis en mai 1953, Callas aborda à Florence, en version italienne, son plus grand rôle classique, *Medea* de Cherubini (Paris, 1797), incarnation majeure avec laquelle elle fera ses adieux à la Scala en 1962. Ses deux derniers rôles classiques, signés Gluck et ayant chacun fait l'objet (toujours en italien) d'une seule et unique production, font revivre Callas à l'apogée de son génie de musicienne et de tragédienne.

À Médée, Callas ajouta en effet deux autres figures mythiques de l'Antiquité grecque réinterprétée par le XVIII^e^ siècle, Alceste et Iphigénie, puisant dans son propre tempérament grec une inspiration qui d'ailleurs se heurta à l'esprit de la production viscontienne d'*Ifigenia in Tauride*. Callas achevait sa cure d'amaigrissement lorsqu'après *Medea* (reprise à la Scala en décembre 1953) et *Lucia di Lammermoor* (Scala également, en janvier 1954 avec Karajan), elle aborda en avril, toujours à Milan mais avec Giulini, *Alceste* de Gluck. En grande forme vocale, Callas campe une Alceste volontaire et d'une admirable noblesse. Puis vint enfin, en ouverture de la saison 54–55, la première collaboration Callas–Visconti : *La Vestale* de Spontini (Paris, 1807 : entre classicisme et néo-classicisme — en italien), suivie des célèbres *Sonnambula* (reprise en 57) et *Traviata* (reprise en 56). Au printemps 1957, deux nouvelles productions subirent l'épreuve du feu à la Scala : *Anna Bolena* (reprise en 1958) et cette *Ifigenia in Tauride*, ultime rencontre Callas–Visconti. Une divergence survint, mais Callas, toujours d'une parfaite discipline, se soumit, faisant confiance à Visconti : elle songeait à la Grèce de ses racines, lui imagina une Iphigénie esthétiquement proche de Gluck, transposée dans un univers à la Tiepolo, les décors de Nicola Benois déployant d'immenses et admirables architectures en trompe-l'œil d'un prodigieux raffinement. Visconti tenait cette production pour la plus aboutie scéniquement de celles qu'il avait conçues pour Callas. Théâtralement plus statique et dramatiquement moins imposant qu'Alceste, le rôle d'Iphigénie permit à la musicienne de prodiguer des trésors d'invention et d'expressivité reposant sur une couleur vocale certes contenue dans un registre égal, mais d'une tenue et d'une ligne vocales confondantes d'élégance, à l'image de la splendeur d'une Callas somptueusement parée, ornée du croissant de lune de Diane-Artémis. Callas retrouva Alceste et Iphigénie, cette fois en français, lors de ses

récitals *Callas à Paris*, gravant en 1961 un mémorable « *Divinités du Styx* » d'*Alceste* (mais aussi l'air « *J'ai perdu mon Euridice* » d'*Orfeo ed Euridice* — celui de Gluck), puis en 1963 un émouvant « *Ô malheureuse Iphigénie* », souvenir de l'*Ifigenia in Tauride* de la Scala.

MICHEL ROUBINET

In ihrem gesamten Repertoire hatte Callas sicher keine wirkungsvollere Auftrittsmusik als die von Glucks Ifigenia. Der Moment, in dem man Callas' Stimme zum ersten Mal hörte und erkannte, war immer ein besonderes Erlebnis. Manchmal war dies in kurzen Phrasen, ihre Stimme eine unter mehreren, wie in *La traviata*; manchmal — wie in *Tosca* oder *La Bohème* — ertönte ihre Stimme von der Hinterbühne. In *Ifigenia in Tauride* (die Aufführung wird in einer italienischen Übersetzung der üblicheren französischen Fassung *Iphigénie en Tauride* gesungen) ist dies ein plötzlicher Auftritt mitten im Gewittersturm des Orchesters: die erste in der Oper zu hörende Stimme. Der visuelle Effekt im Theater muss genauso aufregend gewesen sein. Visconti, dessen Inszenierung dies war, beschrieb, wie Callas auftrat und eine sehr hohe Treppe hinaufging, „beinahe in der Luft schwebend; dann kam sie während des berühmten Gewittersturms wieder heruntergelaufen bis ins Rampenlicht und begann zu singen" (*The Callas Debate*, 1969). Er fügte hinzu, dass er nur minimale Anweisungen gab und keinen Zeitplan vorschrieb. Sie war extrem kurzsichtig, und wie er sagte, stand er in den Kulissen tausend Ängste aus, wenn er sie so laufen sah, an die 25 Meter Schleppe hinter sich her ziehend, eine Windmaschine auf sich gerichtet, nach hinten, die Treppe hinauf und wieder hinunter, auf die Sekunde genau abgestimmt, wobei sie dann noch genügend Atem übrig hatte, um genau rechtzeitig *fortissimo* einzusetzen.

Dieser Auftritt sowie die große Schönheit der ersten Szene, wie sie sich nach dem Abflauen des Sturms entwickelt, müssen dem Publikum der Mailänder Scala (um es ganz primitiv auszudrücken) allein schon sein Geld wert gewesen sein. Aber natürlich ist Gluck nicht Verdi oder Puccini und nicht einmal Donizetti. Es besteht ein bemerkenswerter Unterschied zwischen der Publikumsreaktion, die auf dieser Aufnahme zu hören und zu fühlen ist, und der bei der Oper, mit der sie 1960 an das Theater zurückkehrte: Donizettis *Poliuto*. Dort wird ihr Auftritt mit Applaus begrüßt, der bis zu ihrer ersten Note anhält. Jede Arie erhält Beifall und wird von lauten Bravorufen begleitet. Bei Gluck wären derartige Beifallsbekundungen unpassend, und die Aufführung ist als Aufnahme viel besser ohne sie. Aber man spürt selten, dass sie unmittelbar bevorstehen oder sogar möglich sind. Dieses Publikum ist wohlerzogen und respektvoll, aber die Oper ist nur ein Achtungserfolg, und wenn sich die Mailänder in späteren Jahren an Callas erinnern, wird ihnen ihre Ifigenia nur nachträglich einfallen.

So erschien es zumindest manchen Beobachtern. In seinem Buch *Callas: A Tribute* (1978) bemerkte Jean-Pierre Rémy, dass es der Oper „nicht gelang, beim Publikum eine emotionale Reaktion hervorzurufen". Das war bei Callas' früherer Begegnung mit Gluck an der Scala auch der Fall gewesen. Sie hatte 1954 vier Vorstellungen von *Alceste* gegeben, wobei Giulini dirigierte, „aber", schrieb George Jellinek (*Callas: Portrait of a Prima Donna*, 1960), „es war keine Oper, die das italienische Temperament entfachte".

Es gab vielleicht andere Gründe für die relativ kühle Aufnahme, die *Ifigenia in Tauride* widerfuhr. Man war allgemein der Ansicht, dass die Produktion — von der beeindruckenden Titelheldin abgesehen — nicht stark besetzt war. Über Oreste und Pilade schrieb Lionel Dunlop, Kritiker des Magazins *Opera*, dass sie neben Callas „das Aussehen und das Auftreten zweier steifer rugbyspielender Aufsichtsschüler" hatten, „entschlossen, ihre Alma Mater nicht zu blamieren". Ihr Vortrag war „ziemlich akkurat", aber „phlegmatisch", und der Hörer könnte ohne weiteres der Ansicht sein, dass man über den Toante so ziemlich dasselbe sagen könnte, obwohl er visuell anscheinend „eine drohende Gestalt" vorstellte. Von diesen drei macht Dino Dondi als Oreste auf Platte wahrscheinlich den positivsten Eindruck: ein fähiger Bariton an der Scala, der oft in Opern sang, die nie wieder gegeben werden sollten, aber gelegentlich auch Scarpia, Amonasro und Escamillo zugeteilt bekam. Francesco Albanese war einer der Tenöre, der 1952 in der berühmten Wiederaufnahme von Rossinis *Armide* in Florenz sang, und man erinnert sich vielleicht auch an ihn als Alfredo in Callas' erster *Traviata*-Aufnahme auf Cetra. Anselmo Colzanis Karriere führte ihn bis an die Metropolitan Opera in New York, wo er 1960 die Titelrolle in *Simon Boccanegra* sang. Dies waren also keineswegs unbedeutende Figuren, und daneben ist für ein kurzes, doch wirkungsvolles Solo mit Fiorenza Cossottos Diana eine Stimme von außergewöhnlicher Klangstärke und Frische zu hören. Trotzdem war die Callas, dem *Corriere della sera* zufolge, der Mittelpunkt auf einer Bühne, wo ansonsten „ein Vakuum und damit ein fehlendes Gleichgewicht erzeugt wurde".

Die Inszenierung selbst kann wohl kaum „ein Vakuum" gewesen sein. Anscheinend hatte sie jedoch eine auffallende Schwachstelle darin, dass statt eines gebührend beeindruckenden *Deus-ex-machina*-Effekts in der letzten Szene die Göttin auf die Bühne spazierte und genauso ineffektiv wieder abging. Doch Benois' Bühnenbilder im Stil Piranesis und die prächtigen Kostüme waren eindrucksvoll luxuriös, und dem klassischen Idiom wurde durch die Verlegung der Oper in Glucks Zeit nicht ernstlich Abbruch getan. Was Callas' Erscheinung betraf, so war sie bemerkenswert wie immer. Umhang und Schleppe waren weinrot, wie es sich für die Hohepriesterin des Blutopfers ziemt. Ihr hochgestecktes Haar mit einem Perlendiadem, gekrönt von einem funkelnden Halbmond — auch dies waren Merkmale einer atemberaubenden Bühnengestalt. Diese Inszenierung sollte übrigens ihre letzte mit Visconti sein. Ihre Zusammenarbeit war eine der fruchtbarsten ihrer Art in der Geschichte der Oper gewesen, aber es ergaben sich Differenzen bezüglich des Repertoires, und als Visconti wieder engagiert wurde, um *Poliuto* mit Callas zu inszenieren, kündigte er wegen einer kleinen Meinungsverschiedenheit mit der italienischen Zensur über andere Angelegenheiten.

Für Callas' Gesang in diesen vier Aufführungen scheint es kaum etwas anderes als Lob gegeben zu haben. Einige bemerkten, dass der Stimmumfang der Rolle (oft von einem Mezzosopran gesungen) keine der schrillen oder schwankenden hohen Töne verursachte, die ihren Gesang manchmal beeinträchtigten. Lionel Dunlop sprach von der „überaus schmelzenden Zartheit" ihres Gebets zu Diana im 1. Akt. Und dann sagte er, „nur Callas konnte einem einzigen Ausruf so viele Untertöne verleihen, wie zum Beispiel in dem Moment, als Ifigenia Oreste erkennt, wo sich Wiedersehensfreude, trauriges Bedauern der erlittenen Trennung, Entsetzen über seine bevorstehende Opferung

und überwältigende Liebe in dem einzigen Wort ‚fratello' vermischten". Diese ganze tragische Sequenz wird in der Aufnahme wirklich lebendig eingefangen: die Autorität und die Leidenschaft des Ausdrucks, das einzigartige Timbre jener Stimme. Trotzdem habe ich das Gefühl, dass für mich auf dieser Einspielung die erste Szene immer die beste sein wird und der anschaulichste Augenblick jener von Ifigenias Auftritt. Der Kritiker Hanslick schrieb, dass diese Oper zeitlich gesehen zwar Glucks letzte ist, von der Qualität her jedoch an erster Stelle steht. Ich vermute, dass ich in Zukunft beim Abspielen dieser Aufnahme nach den letzten Takten zu den ersten zurückkehren werde und dass diese dann zuletzt gehörten mir hauptsächlich im Gedächtnis bleiben werden.

JOHN B. STEANE
Übersetzung: Johanna Mayr

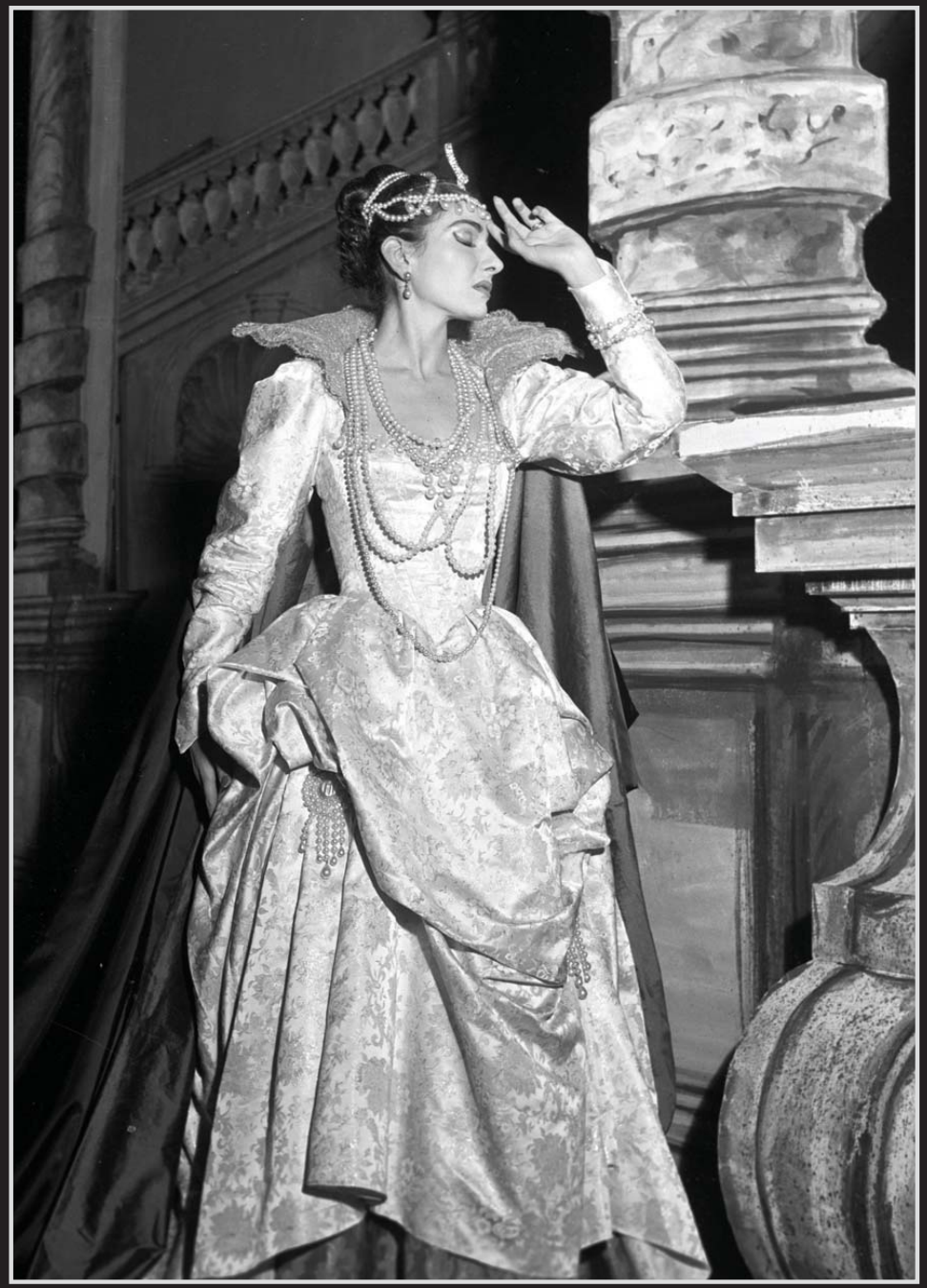
Se le principali interpretazioni teatrali di Maria Callas rientrano nel campo del belcanto romantico e delle eroine verdiane, la cantante ha comunque affrontato diversi ruoli classici, per i quali aveva ricevuto una solida preparazione durante la formazione con Elvira de Hidalgo ad Atene. All'inizio della sua carriera italiana compariva nell'oratorio *San Giovanni Battista* (Roma, 1675) di Alessandro Stradella, interpretato in concerto il 18 settembre 1949 a San Pietro di Perugia: la Callas era la Figlia dell'Erode di Cesare Siepi, mentre Miriam Pirazzini interpretava Giovanni Battista. In alcuni testi si è detto che la Callas in quell'occasione avrebbe sentito per la prima volta la sua voce registrata dalla RAI, rimanendo scioccata dal suo timbro molto particolare… La storia appare poco credibile, perché la cantante era già stata registrata dalla Cetra, sulla scia del suo primo recital torinese del 7 marzo dello stesso anno. Nel 1951, nell'ambito del prestigioso Maggio Musicale fiorentino, seguirono l'esordio teatrale in *Orfeo ed Euridice* di Haydn, qualche giorno dopo il trionfo nei *Vespri siciliani* di Verdi e sempre sotto la direzione di Erich Kleiber, poi nell'aprile 1952 l'esordio alla Scala di Milano (!) di Konstanze nel *Ratto dal serraglio* di Mozart. Nel maggio 1953, la Callas affrontò poi a Firenze il suo più grande ruolo classico, Medea di Cherubini (Parigi, 1797) in versione italiana, importante interpretazione con la quale avrebbe infine dato l'addio alla Scala nel 1962. Gli ultimi due ruoli classici, firmati da Gluck, entrambi oggetto di un unico allestimento (sempre in italiano), fanno rivivere la Callas all'apogeo del suo genio di musicista e attrice tragica.

Al ruolo di Medea, la Callas aggiunse in realtà due altri personaggi mitici dell'antichità greca, nella rilettura proposta dal XVIII secolo: Alceste e Iphigénie. Per

queste interpretazioni attinse al proprio temperamento greco, ma la sua ispirazione si scontrò con lo spirito della produzione viscontiana dell'*Ifigenia in Tauride*. Maria Callas aveva concluso la sua cura dimagrante quando, dopo *Medea* (replicata alla Scala nel dicembre 1953) e *Lucia di Lammermoor* (alla Scala, nel 1954 con Karajan), affrontò in aprile, sempre a Milano, ma con Giulini, l'*Alceste* di Gluck. In grande forma vocale, la Callas crea un'Alceste volitiva e di ammirevole nobiltà. All'apertura della stagione 54–55 infine venne la prima collaborazione Callas–Visconti: *La Vestale* di Spontini (Parigi, 1807, tra classicismo e neoclassicismo, in italiano), seguita dalle celebri *Sonnambula* (replicata nel 57) e *Traviata* (replicata nel 56). Nella primavera del 1957, due nuovi allestimenti ebbero la loro prova del fuoco alla Scala: *Anna Bolena* (replicata nel 1958) e *Ifigenia in Tauride*, che segnò l'ultimo incontro tra la Callas e Visconti. Sopravvenne una divergenza, ma la Callas, con disciplina sempre perfetta, obbedì, fidandosi di Visconti: lei pensava alla Grecia delle sue radici, lui immaginava un'Ifigenia esteticamente vicina a Gluck, trasportata in un universo alla maniera del Tiepolo, con scenografie di Nicola Benois che facevano uso di immense e meravigliose architetture in *trompe-l'œil* di prodigiosa raffinatezza. Per Visconti questa fu la produzione meglio conclusa tra quelle da lui concepite per la Callas. Più statico dal punto di vista teatrale e meno imponente dal punto di vista drammatico rispetto ad Alceste, il ruolo di Ifigenia permise alla musicista di prodigare tesori d'invenzione e di espressività basati su un colore vocale contenuto in un registro uniforme, ma di tenuta e di linea vocale strabilianti per eleganza, rispecchiati dal sontuoso abbigliamento della cantante, adorna della falce di luna di Diana-Artemide. La Callas ritrovò Alceste e Ifigenia, questa volta in francese, nei recital *Callas à Paris*, registrando nel 1961 una memorabile "Divinités du Styx" di *Alceste* (ma anche l'aria "J'ai perdu mon Euridice" di *Orfeo ed Euridice,* questa volta di Gluck), poi nel 1963 una commovente "Ô malheureuse Iphigénie", ricordo dell'*Ifigenia in Tauride* della Scala.

MICHEL ROUBINET
Traduzione: Manuela Guastella

Maria Callas (Ifigenia) & Luchino Visconti



LA TRAVIATA

Callas's dominance of the operatic stage has extended well beyond the time of her physical presence upon it. "The Age of Callas" is now the phrase that comes most readily to mind if we want to refer to the post-war period in the history of the world's great opera houses. A century ago it was "The Age of Patti", and one has to reflect that that age, if defined by the years in which the great singer was before the public as the acknowledged "Queen of Song", lasted some 40 years. The great years of Callas's stage career amount to little more than a decade: the concentration of her achievement within this short period matches the intensity of her performances. Yet even now, after her death and long after her retirement, she remains prepotent among all the singers of post-war years as an influence and as a name. Again and again we hear echoes of her tones, her inflections, her style, in the singing of the artists who have succeeded her in her famous roles, and we also have to recall that if it had not been for her revelation of the possibilities that lay within some of these roles we might not be hearing very much of these operas at all.

One measure of her continuing importance is the value and interest that are increasingly set upon her recordings. There have been reissues of virtually all the complete operas and recitals, most of them made during that brilliant decade of the 50s. When we think of them — that is, when, as far as we can, we play them over in our minds — we recapture, often with quite astonishing vividness, the particular way in which she sang this phrase and that. We remember too the quite special voice that she had for her different characterisations. The surprising thing when we then go back to the records themselves is the realisation of the economy with which she made such a powerful impression. The phrase we had remembered as titanic or as heartbreaking was not in fact doubly underlined or given as any kind of *tour de force*. The *glissando* or the *portamento* that had made magic of a particular moment is all over in a second; indelible as was the impression it produced, it was in fact no more than the lightest of shadings, the passing of a thin cloud, a glimmer of sunlight. The secret lay in the concentration. Her own intentness upon her work compelled a corresponding intensity in the listening; and what is listened to in this way becomes a permanent part of one's mind.

It is also notable that at this distance of time we can settle rather more equably to acknowledge the faults in Callas's singing, to place them in perspective and accept gratefully what she had to offer. This is not to palliate those faults, for they affect the enjoyment of her recorded work just as they aroused controversy during her lifetime. Some listeners will perhaps share with the present writer the rather strange experience of finding them one day so tiresome as to be almost prohibitive ("why *should* one have to flinch before each approaching high note?"), and then another time almost negligible: indeed there are not infrequent occasions when the sheer beauty of voice is the overwhelming impression, and other times when, listening to some more recent singer on records, one wonders "Why ever did we grumble about Callas?".

But grumble we did, and probably never more than about the performances of *Traviata* which she gave at Covent Garden in the summer of 1958, only three months after the Lisbon production from which the present

recording was made. She was not in good voice and the critics duly reported that fact. Yet many also felt that they had been present at a great performance notwithstanding: hence the Callas controversy. "The intervals of Callas's *La traviata* at Covent Garden on Friday evening were hot with dispute," wrote Peter Heyworth in *The Observer*. There had been times before when Callas had not found her best form in the first act, but on that evening he said, "she never really got firmly into her stride". She was nervous and her singing was "overtaut and strident". Yet this same critic, fully acknowledging the faults, went on to write one of the most vivid and appreciative commentaries that Callas stimulated during the whole of her career:

> Callas's understanding of this great part finds its way into the smallest gesture and movement, into the nervous passage of a hand around the face, the terrible fragility of body that in the last act turns every movement into a labour, and the fearful abruptness with which the gaping image of death is all at once *there* in her staring eyes … And then Callas does after all sing … [and her singing was] full of detail that again and again illuminated the part as though for the first time. Her rebuke to Germont *père* — "Donna son io, signore, e in mia casa", was turned with unassertive authority that in the voice and gesture bespoke a great singing actress. But perhaps the most marvellous moment of the evening was the long sustained B flat before Violetta descends to the opening phrase of "Dite alla giovine". This is the moment of decision on which the whole opera turns. By some miracle Callas makes that note hang unsuspended in mid air; unadorned and unsupported she fills it with all the conflicting emotions that besiege her. As she descends to the aria, which she opened with a sweet, distant *mezza voce* of extraordinary poignancy, the die is cast.

A critic earns much gratitude when he writes so specifically as to enable a later generation to see with his eyes, hear with his ears, and so almost to share his experience.

If the written word can do this, a recording can in some respects do so much more. The discovery and transcription of this Lisbon tape fills a major gap in the catalogue of Callas's recorded performances. *La traviata* played an important part in Callas's career, but it did not have a happy place in the history of her recordings. She was heard on record first through three solo discs issued in the last years of the 78, and then on a complete opera recorded for the Italian firm of Cetra. This was *La Gioconda*, made in 1952, and her contract with the firm continued into the next year when she recorded *La traviata*. The terms of her agreement prohibited her from remaking the opera at the time when EMI were preparing a new version, which they eventually brought out with Stella, Di Stefano and Gobbi in the cast and with Serafin conducting. Callas was distinctly unhappy about it and never produced another commercial recording of this, one of her most famous roles. The Cetra album has its points of interest (such as an unusual cadenza in "Ah, fors'è lui") but it is not a satisfactory memento. Callas's feeling for the role matured over the years, and this performance in Lisbon must in many ways represent the fine flower of her association with it.

One feature of Callas's performances was that they were never a matter of "highlights" but of the whole role, in which any phrase of recitative was likely to receive the same care and insight as the great arias. We recognise

Callas even as she sings "Miei cari, sedete" to the guests, or as she addresses the Baron, in those first phrases before the *Brindisi*. Her verse in the song, following Alfredo's, is a masterpiece of delicacy: a woman of refined feeling in this version, whose reminder, even amid the gaiety of the party, that life and love are "un fior che nasce e muore" (a flower which blossoms and fades) foreshadows her own fate. Delicacy characterises her part in the duet "Un dì felice", with light staccatos and a sighing echo. The great solo brings its special moments, many of them in recitative: "Che risolvi, o turbata anima mia" (What decision are you taking, o my soul?), "O gioia ch'io non conobbi — esser amato amando", (What joy, such as I have never known — loving, being loved), "povera donna" (poor woman). Then in the scene with Germont *père* comes that infinitely sad moment of delusive happiness — "Oh come dolce mi suona il vostro accento" (Ah, how good to hear these words from you) — so very personal and moving in Callas's delivery of the phrase. "Dite alla giovine" is exactly as *The Observer*'s critic described it, but he left us unprepared for the fullness of heart and voice in "Morrò, la mia memoria". In passing, one might also pay tribute to Franco Ghione's sympathetic conducting, which encourages the *rubato* and *rallentando* that the artist and music want (and which the music is all too often denied). The frail line of Violetta's solo in the ensemble of the Party Scene is marked by the restrained and touchingly characteristic use of *portamento* ("che fino a prezzo"). And the last act is, throughout, the culmination of the great singing actress's art.

When Callas sang her first *Traviata*, at the Teatro Comunale in Florence on 15 January 1951, it was after long and detailed study with Tullio Serafin. The opera was to bring her immediate successes in Mexico and Rio; her appearance in the Verona Arena was "an unforgettable experience", according to *Opera*'s correspondent in 1952; in 1953 it was Callas who was chosen to sing in the performance commemorating the disastrous premiere one hundred years earlier at La Fenice in Venice: Chicago in 1954, the controversial Visconti production at La Scala in 1955, the Metropolitan in 1958, the Zeffirelli production at Dallas later that year; all of these were landmarks in Callas's career and have their place in the history of the opera itself. The Lisbon production (strengthened, too, by the presence in the cast of Alfredo Kraus, then in the early years of his long and distinguished career) came at a time when the role was at the very forefront of her concern. There are some vocal frailties here, though they seem to be less troublesome than they were just a few months later in London. But, as Peter Heyworth said on that latter occasion: "taken as *dramma per musica* this *Traviata* is an astonishing and memorable achievement that will linger in the mind long after scores of more vocally ingratiating performances have faded into oblivion". With all its imperfections, it was, he said "a haunting shadow of the perfection that opera so constantly strives for and so rarely achieves". If the Lisbon recording suggests substance rather than shadow, it will be found none the less haunting for that.

JOHN B. STEANE

Violetta fut avec Norma l'autre incarnation majeure de Maria Callas, la question de savoir laquelle convenait le mieux à sa voix semblant aujourd'hui un peu vaine face à l'ampleur de l'héritage musical et dramatique de cette interprète singulière. L'adéquation entre le personnage et les moyens musicaux, vocaux et psychologiques de la Callas était tout simplement idéale, comme si le rôle avait été composé en fonction de ce qu'elle en ferait, mettant en valeur les innombrables qualités de l'interprète afin de profiter en retour de sa compréhension extraordinairement fouillée du rôle pour en révéler toutes les richesses. C'est cet accomplissement de l'œuvre à travers la musicienne et de Callas à travers l'existence musicale de Violetta qui, précisément, constitue et révèle le caractère exceptionnel de cette rencontre. À l'égal de *Norma*, chaque mot de *La traviata* de Callas est chargé d'un sens, signification et direction, que seule peut restituer une approche traduisant une évolution suprêmement cohérente, sorte de destin annoncé et préfiguré dès la première scène, en même temps que travaillée et spontanée dans ses moindres détails expressifs. Le sacrifice de Violetta, ou de Norma, dans l'intérêt supposé supérieur d'un ordre moral et social qu'il convient à tout prix de sauvegarder, semble avoir toujours suscité en Callas une capacité de dépassement qui explique peut-être, outre la dimension purement musicale et théâtrale des personnages, essentielle et primordiale, la place sans commune mesure en regard de ses autres incarnations qu'occupent ces deux portraits de femmes romantiques. À la fois lutte et soumission, dans cet ordre, d'une victime consentante dès lors qu'elle se situe dans l'optique très verdienne du salut — au « *Lassù… in cielo* » d'une Gilda répond ici le « *Chi in ciel fra gli angeli prega per lei, per te* » d'une Violetta généreuse et bienfaitrice au-delà de toute raison, par la seule force conjuguée de l'amour et de la foi — ce qui force le respect sinon l'acceptation. Le caractère de Callas ainsi que ses principales composantes psychologiques, rigoureusement façonnées par une éducation morale mais également religieuse qu'elle revendiquait, ne sont assurément pas étrangers à cette exceptionnelle réceptivité de l'artiste face à ces deux rôles emblématiques.

Violetta est après Norma le rôle qu'elle incarna le plus souvent, bien que sur un nombre d'années plus restreint : quatre-vingt-douze représentations pour l'héroïne bellinienne (1948–1965), soixante-trois pour la « Dame au camélia » selon Verdi (1951–1958). Ses prises de rôle se firent toutes deux à Florence et sous la gouverne de son mentor depuis ses débuts italiens : Tullio Serafin. Sa première Violetta (14 janvier 1951) était entourée de Francesco Albanese en Alfredo (Rinaldo, l'année suivante, de l'*Armida* florentine) et d'Enzo Mascherini en Germont (qui sera Macbeth à ses côtés à la Scala en 1952). Callas rechanta *Traviata* en 1951 à Cagliari, Mexico, São Paulo, Rio de Janeiro, Bergame et Parme, puis à Catane et Mexico en 1952, à la Fenice de Venise (pour le centenaire de la création de l'œuvre dans ce même théâtre) et Rome en 1953, à Chicago en 1954. Le véritable tournant, non pas tant dans son interprétation du rôle que dans son incarnation du personnage scénique, vint avec la production de la Scala (1955) mise en scène par Visconti, reprise en 1956 et suivie d'une année sans *Traviata*. Puis ce fut le grave tournant de 1958 : peu en cour dans certains théâtres majeurs, Callas abandonne presque la scène et donne davantage de concerts, acceptant quelques rares représentations entre 1959 et 1962, aucune en 1963, jusqu'au nouveau départ de 1964–1965 qui, hélas, marquera la fin de sa carrière scénique. En 1958, Callas n'a pas encore

trente-cinq ans lorsqu'elle aborde ses ultimes *Traviata* à New York (février), Lisbonne (mars), Londres (juin), Dallas (octobre). Plus jamais elle ne sera Violetta, en dépit de nombreux projets, tous abandonnés.

Traviata est l'un des rôles de la Callas parmi les mieux documentés : sept intégrales nous sont parvenues, dont une de studio (les autres sont des bandes radio). On peut donc suivre avec précision son évolution à l'intérieur du rôle, de Mexico (1951, 1952) à Lisbonne et Londres (1958), de l'enregistrement de Turin (RAI, 1953) aux deux soirées scaligères de 1955 (publiée par EMI) et 1956. On sait qu'avant de signer avec EMI, Callas enregistrait pour Cetra. En fait seuls un récital en 1949 et deux intégrales — *Gioconda* (1952) et *Traviata* (1953) — furent réalisés, *Manon Lescaut* et *Mefistofele* étant restés à l'état de projets. Les termes du contrat Cetra empêchant Callas de regraver aussitôt *Traviata*, c'est Antonietta Stella qui en 1956 fut Violetta pour l'enregistrement Columbia de Serafin, avec Giuseppe di Stefano — Callas en prit ombrage et en voulut (un peu) au maestro chargé d'ans… Tito Gobbi, qui chanta beaucoup Germont bien que trois fois seulement avec Callas (São Paulo, Chicago), affirmait n'avoir jamais entendu de soprano aussi à l'aise que Callas dans l'Acte I. C'est cependant celui-ci qui, au fil des ans, pouvait lui causer le plus de difficultés, la voix, comme on sait, ayant évolué avec le temps. Or la *Traviata* de Lisbonne montre que Callas maîtrisait parfaitement en 1958 l'ensemble du rôle, y compris les dix-sept contre-*ut*, les quatre contre-*ré* bémol et le *mi*-bémol du « *Sempre libera* »… Quant aux actes suivants, ils n'avaient fait que s'enrichir avec le temps, l'incomparable égalité de timbre caractérisant les années 1957–1959 rehaussant l'envoûtante harmonie de son approche d'une *morbidezza* extraordinairement prenante. À cette Violetta d'une force et d'une fragilité bouleversantes répondait alors, deux ans après ses débuts, un Alfredo Kraus déjà éminemment stylé et particulièrement chaleureux, digne de cette rencontre au sommet. Le secret (le miracle ?) de cette *Traviata* tient peut-être dans ces quelques mots accordés en français à un journaliste médusé (« C'est déjà passé ? », s'exclamera-t-il après la trop brève interview…) par une Callas que la télévision portugaise était venue filmer à son arrivée à Lisbonne et qui semble pratiquement inaccessible (il existe également quelques images délicieusement sépia de la fête chez Flora sur la scène du São Carlos, seules images de Callas chantant *Traviata*) : « Nous sommes dans la main de Dieu ».

MICHEL ROUBINET

Die Dominanz der Callas auf der Opernbühne hat ihre rein körperliche Anwesenheit auf der Bühne weit überdauert: Denkt man an die Nachkriegszeit in der Geschichte der größten Opernhäuser der Welt, so fiele einem beinahe umgehend die Bezeichnung „das Zeitalter der Callas" ein. Ein Jahrhundert zuvor war es das „Zeitalter der Patti" gewesen, und man muss berücksichtigen, dass dieses Zeitalter 40 Jahre dauerte, falls man darunter die Jahre versteht, die die große Sängerin vor dem Publikum gestanden hat. Die großen Jahre in der Bühnenkarriere der Callas umfassen nur wenig mehr als ein Jahrzehnt: Die Konzentration ihrer Leistung auf diese kurze Periode entspricht der Intensität ihrer Auftritte. Und noch jetzt, nach ihrem Tode und lange nachdem sie sich zurückzog, bleibt sie als Name und als Einfluss vorherrschend unter den Sängern der Nachkriegszeit. Wieder und wieder hören wir Nachklänge ihrer Töne, ihrer Modulation, ihres

Stiles im Gesang der Künstlerinnen, die ihr in ihren berühmten Partien gefolgt sind. Und weiter haben wir daran zu denken, dass wir viele dieser Opern nicht mehr zu Gehör bekämen, hätte sie nicht die Möglichkeiten aufgezeigt, die einige der Rollen boten.

Ein Maßstab für ihre anhaltende Bedeutung sind die immer noch zunehmende Wertschätzung und das Interesse, die ihren Schallplattenaufnahmen entgegengebracht werden. In den letzten Jahrzehnten wurden praktisch alle Opern-Gesamtaufnahmen und Recitals wieder veröffentlicht. Die meisten davon stammen aus jenem glanzvollen Jahrzehnt der 50er Jahre. Wenn wir an diese Aufnahmen denken, sie uns also — soweit wir es können — in Gedanken vorspielen, erkennen wir, oft mit erstaunlicher Lebendigkeit, die besondere Art wieder, in der sie diese oder jene Phrase sang. Wir erinnern uns ebenso an die ganz speziellen Stimmen, die sie für ihre unterschiedlichen Interpretationen besaß. Das Überraschende, wenn wir dann die Schallplatten selbst hören, ist die Sparsamkeit, mit der sie solch mächtige Wirkungen erzielt. Die Phrase, die wir als gigantisch oder herzerweichend im Gedächtnis hatten, ist in Wirklichkeit nicht doppelt unterstrichen oder als irgendeine Art von *tour de force* dargeboten. Das Glissando oder das Portamento, das einem bestimmten Moment eine magische Wirkung verlieh, ist in einer Sekunde vorüber. Unauslöschlich wie der hervorgerufene Eindruck, war es tatsächlich nicht mehr als die hellste der Schattierungen, das Vorüberziehen einer kleinen Wolke, ein Schimmer des Sonnenlichtes. Das Geheimnis lag in der Konzentration. Ihre eigene gespannte Aufmerksamkeit in der Arbeit bewirkte eine vergleichbare Intensität des Zuhörens; und was man in dieser Weise hört, wird zu einem ständigen Teil des Gedächtnisses.

Ebenso beachtenswert ist es, dass wir nach dieser zeitlichen Distanz weitaus gelassener die Schwachpunkte im Gesang der Callas eingestehen, sie in der richtigen Perspektive sehen und dann dankbar annehmen können, was sie zu bieten hatte. Das soll nicht gesagt sein, um die Mängel zu beschönigen, denn sie beeinflussen die Freude an ihrem Schallplattenœuvre ebenso, wie sie während ihres Lebens Auseinandersetzungen hervorriefen. Einige Zuhörer werden sicher mit dem Autoren die Erfahrung teilen, dass die Mängel eines Tages nicht mehr tragbar zu sein scheinen („warum muss man vor jeder bevorstehenden hohen Note zusammenzucken?"), um sie dann, zu anderer Zeit, als nebensächlich zu empfinden. Tatsächlich gibt es nicht einmal seltene Fälle, in denen die reine Stimmschönheit der dominierende Eindruck ist. Zu anderen Zeiten dann fragt man sich, wenn man ältere Sänger von der Schallplatte hört: „Warum schimpften wir jemals über die Callas?"

Doch wir schimpften, und vielleicht niemals mehr als über die *Traviata*-Vorstellungen, die sie im Sommer 1958 in der Londoner Covent Garden Opera sang, nur drei Monate nach der Lissabonner Produktion, von der die vorliegende Aufnahme gemacht wurde. Die Callas war nicht gut bei Stimme, und die Kritiker meldeten dies ordnungsgemäß. Dennoch fühlten viele Besucher, dass sie einer großen Aufführung beigewohnt hatten: Es folgte die Kontroverse um die Callas. „Die Pausen in der *Traviata* der Callas in Covent Garden am Freitag waren erhitzt durch Auseinandersetzungen", schrieb Peter Heyworth im *Observer.* Es hatte bereits vorher Zeiten gegeben, zu denen die Callas im ersten Akt nicht zu ihrer Form gefunden hatte, doch an jenem Abend, so schrieb er, „kam sie überhaupt nicht richtig in Schwung. Sie war nervös, und ihr Gesang war angespannt und scharf". Doch derselbe

Kritiker schrieb im Folgenden einen der lebendigsten und verständnisvollsten Kommentare, die die Callas während ihrer gesamten Karriere anregte:

> Das Verständnis der Callas für diese große Partie findet seinen Niederschlag in kleinsten Gesten und Bewegungen, in dem nervösen Streichen einer Hand um das Gesicht, in der schrecklichen Zerbrechlichkeit des Körpers, die im letzten Akt jede Bewegung in eine Anstrengung verwandelt, und die furchtbare Plötzlichkeit, mit der die unvermittelt sich einstellende Todesahnung auf einmal in ihren Augen da ist... Und dann schließlich sang die Callas... (und ihr Singen war) voller Details, die wieder und wieder die Partie erleuchteten, als ob es das erste Mal wäre — ihren Verweis an Germont *père* — „Donna son io, Signore, è in mia casa" (Ich bin eine Dame, Herr, Sie sind in meinem Haus) — wurde mit einer derart selbstverständlichen Autorität vorgebracht, die in Stimme und Geste die große singende Schauspielerin bewies. Doch der vielleicht wunderbarste Augenblick des Abends war das lang ausgehaltene B, bevor Violetta in die Einleitungsphrase von „Dite alla giovine" überging. Dies ist der Augenblick der Entscheidung, in dem die gesamte Oper ihren Wendepunkt erreicht. Durch eine Art Mirakel lässt die Callas diese Note ungestützt halb in der Luft hängen; schmucklos und ohne Stütze füllt sie sie mit all den widerstreitenden Gefühlen, die sie bedrängen. Als sie zur Arie übergeht, die sie in einem süßen, entfernten *mezza voce* von außerordentlicher Schmerzlichkeit beginnt, ist der Tod beschlossene Sache.

Ein Kritiker verdient große Dankbarkeit, wenn er so anschaulich schreibt, dass eine spätere Generation durch seine Augen sehen und durch seine Ohren hören und so seine Erfahrung beinahe teilen kann. Wenn das geschriebene Wort solches vollbringen kann, um wieviel mehr kann es dann in mancher Hinsicht die Schallplatte. Die Entdeckung und Übertragung des Lissabonner Bandes füllt eine große Lücke im Katalog der aufgezeichneten Vorstellungen von Maria Callas. *La traviata* spielte eine bedeutende Rolle in der Karriere der Callas, nimmt jedoch keinen glücklichen Platz in der Geschichte ihrer Schallplattenaufnahmen ein. Maria Callas war mit drei Soloplatten aus den letzten Tagen der 78er erstmals auf Schallplatte zu hören, danach in einer von der italienischen Firma Cetra aufgezeichneten Opern-Gesamtaufnahme. Es handelt sich hierbei um *La Gioconda,* aufgenommen 1952. Ihr Vertrag mit der Firma reichte bis in das folgende Jahr, in dem sie *La traviata* aufnahm. Die Satzungen des Vertrages untersagten ihr, die Oper zu jener Zeit neu aufzunehmen, in der die damalige EMI eine neue Einspielung vorbereitete. Diese Aufnahme erschien schließlich mit Antonietta Stella, Giuseppe di Stefano, Tito Gobbi und Tullio Serafin am Pult. Die Callas war offensichtlich unglücklich darüber und machte niemals eine weitere kommerzielle Aufnahme von dieser, einer ihrer berühmtesten Partien. Das Cetra-Album hat seine interessanten Punkte (wie etwa die ungebräuchliche Kadenz in „Ah, fors'è lui", doch es ist keine befriedigende Erinnerung. Das Gefühl der Callas für die Rolle reifte im Laufe der Jahre, und die vorliegende Aufnahme aus Lissabon muss in vieler Hinsicht als repräsentativ für die voll erblühte Beziehung der Callas zu dieser Partie gelten. Eine Eigenschaft der Callas-Interpretationen war, dass es sich nie um eine Angelegenheit der Höhepunkte handelte, sondern der ganzen Rolle. Jeder Phrase des Rezitativs kam die gleiche Aufmerksamkeit zu wie den großen Arien. Wir erkennen die Callas auch, wenn sie ihre Gäste ansingt „Miei

cari, desete", oder wenn sie den Baron in den ersten Phrasen vor dem Brindisi anspricht. Ihr Vers in diesem Lied, der auf den Vers Alfredos folgt, ist ein Meisterstück an Delikatesse: eine feinfühlige Frau hier, deren Mahnung, selbst in der Ausgelassenheit des Balles, die Liebe sei, „un fior che nasce e muore" (eine Blume, die erblüht und stirbt), ihr eigenes Schicksal vorzeichnet. Delikatesse kennzeichnet auch ihren Part in dem Duett „Un dì felice", mit leichten Stakkati und einem seufzenden Nachhall. Das große Solo birgt seine besonderen Momente, viele davon im Rezitativ: „Che risolvi, o turbata anima mia" (Welche Entscheidung triffst du, o meine bedrängte Seele?), „Ch'io non conobbi — esser amato amando" (was ich nie gekannt – lieben, geliebt zu werden), „povera donna" (arme Frau). In der Szene mit Germont père dann kommt jener unendlich bedrückende Moment trügerischer Heiterkeit — „Oh come dolce mi suona il vostro accento" (Ah, wie süß Eure Worte mir klingen), so sehr persönlich und bewegend in der Interpretation der Callas. „Dite alla giovine" ist exakt so, wie der Kritiker des *Observer* es beschrieb, doch er ließ uns unvorbereitet für die Fülle von Herz und Stimme in „Morrò! la mia memoria". Beim Abhören kann man ebenso dem Dirigenten Franco Ghione Lob zollen für ein Dirigat, welches von Sängern und Musik verlangtes Rubato oder Rallentando unterstützt (und die der Musik so oft versagt werden). Die gebrechliche Linie von Violettas Solo im Ensemble der Ballszene ist durch die zurückhaltende und bewegend charakteristische Verwendung des Portamento („che fino a prezzo") gekennzeichnet. Und der letzte Akt ist durchgehend ein Gipfelpunkt in der Kunst dieser Singschauspielerin.

Als Maria Callas am Teatro Comunale in Florenz am 15. Januar 1951 ihre erste *Traviata* sang, waren diesem Ereignis lange Studien mit Tullio Serafin vorausgegangen. Die Oper sollte ihr unmittelbaren Erfolg in Mexiko und Rio de Janeiro einbringen; ihr Auftreten in der Arena von Verona war ein „unvergessliches Erlebnis", wie der Korrespondent der *Opera* 1952 schrieb.

1953 wurde die Callas ausgewählt, in jener Vorstellung zu singen, die zum Gedenken an die katastrophale Uraufführung 100 Jahre zuvor am Teatro La Fenice in Venedig stattfand.

Es folgten Auftritte in Chicago 1954, 1955 in der umstrittenen Visconti-Inszenierung an der Mailänder Scala, 1958 an der Met, in Lissabon, an Covent Garden, dann in der Zeffirelli-Produktion in Dallas. Alle diese Auftritte waren Marksteine in der Karriere von Maria Callas und haben ihren Platz in der Historie der Oper.

Die Produktion in Lissabon (noch gesteigert durch das Mitwirken von Alfredo Kraus, damals am Beginn seiner langen und bewunderswerten Karriere) kam zu einer Zeit, als die Rolle in der vordersten Reihe der sie interessierenden Partien stand. Es gibt hier einige vokale Schwächen, doch sie scheinen weniger beeinträchtigend zu sein als einige Monate später in London. Doch, wie Peter Heyworth bei der späteren Gelegenheit sagte: „als *dramma per musica* genommen ist diese *Traviata* ein erstaunliches und denkwürdiges Ereignis, das noch im Gedächtnis haften wird, lange nachdem stimmlich mehr schmeichelnde Vorstellungen längst der Vergessenheit anheim gefallen sind". Mit all ihren Unzulänglichkeiten war es doch, wie er sagte: „ein Schatten jener Perfektion, nach der die Oper so fortwährend strebt, und die sie so selten erreicht". Wenn die Aufnahme aus Lissabon mehr Substanz als Schatten zu bieten hat, so wird sie darum nicht weniger beeindrucken.

JOHN B. STEANE
Übersetzung: Warner Classics Germany

Violetta fu, con Norma, uno dei due cavalli di battaglia di Maria Callas: quale dei due personaggi fosse il più adatto alla sua voce sembra una questione oggi un po' oziosa, davanti all'estensione musicale e drammatica di questa singolare interprete. L'accordo tra personaggio e mezzi musicali, vocali e psicologici della Callas era semplicemente ideale, come se il ruolo fosse stato composto in funzione dell'uso che lei ne avrebbe fatto, valorizzando le innumerevoli qualità dell'interprete, per essere a sua volta illuminato da una comprensione straordinariamente accurata che ne rivela tutta la ricchezza. È questo completamento dell'opera che passa per la musicista e della Callas attraverso l'esistenza musicale di Violetta che appunto forma e rivela il carattere eccezionale di questo incontro. Come per *Norma*, ogni parola de *La traviata* per la Callas assume un senso, un significato e una direzione derivanti solo da un approccio che procede con la massima coerenza, come una sorta di destino annunciato e prefigurato a partire dalla prima scena, e al contempo elaborato e spontaneo nei suoi minimi dettagli espressivi. Il sacrificio di Violetta o di Norma, nell'interesse ritenuto superiore di un ordine morale e sociale che va salvaguardato a qualunque prezzo, sembra aver suscitato sempre nella cantante una capacità di superamento che spiega forse, oltre la dimensione puramente musicale e teatrale dei personaggi, essenziale e primordiale, il posto di gran lunga superiore rispetto alle altre incarnazioni che occupano questi due ritratti di donne romantiche. Ribellandosi e accettando contemporaneamente quest'ordine di cose, la vittima è consenziente dal momento in cui entra nell'ottica molto verdiana dell'addio — al "*Lassù… in cielo*" di una Gilda qui risponde "*Chi in ciel fra gli angeli prega per lei, per te*" di una Violetta generosa e benefattrice al di là di ogni ragione, per la sola forza coniugata dell'amore e della fede — ed esige rispetto se non accettazione. Il carattere della Callas come i suoi principali componenti psicologici, rigorosamente plasmati da un'educazione morale ma anche religiosa, non sono sicuramente estranei all'eccezionale sensibilità dell'artista a questi due ruoli emblematici.

Violetta è, dopo Norma, il ruolo che la cantante interpretò più spesso, anche se nell'arco di un numero di anni più limitato: 92 rappresentazioni per l'eroina belliniana (1948–65), 63 per la "Signora delle camelie" di Verdi (1951–58). Entrambi gli esordi nel ruolo si svolsero a Firenze e sotto la direzione di Tullio Serafin, suo mentore a partire dall'esordio italiano. La prima Violetta (14 gennaio 1951) era affiancata da Francesco Albanese nel ruolo di Alfredo (fu il Rinaldo, l'anno dopo, nell'*Armida* fiorentina) e da Enzo Mascherini in quello di Germont (sarebbe stato Macbeth con lei alla Scala nel 1952). La Callas cantò nuovamente *Traviata* nel 1951 a Cagliari, Città del Messico, São Paulo, Rio de Janeiro, Bergamo e Parma, poi a Catania e a Città del Messico nel 1952, alla Fenice di Venezia (per il centenario della creazione dell'opera nello stesso teatro) e a Roma nel 1953, a Chicago nel 1954. La vera svolta, non tanto nell'interpretazione quanto nella rappresentazione del personaggio sulla scena, si verificò con la produzione della Scala (1955) allestita da Visconti, replicata nel 1956 e seguita da un anno senza *Traviata*. Poi ci fu la grave svolta del 1958: poco richiesta in alcuni teatri principali, la Callas abbandona quasi la scena ed esegue più concerti, accettando qualche rara rappresentazione tra il 1959 e il 1962, nessuna nel 1963, fino alla nuova partenza del 1964–65 che avrebbe, purtroppo, segnato la

fine della sua carriera teatrale. Nel 1958, la Callas non ha nemmeno trentacinque anni quando affronta le sue ultime rappresentazioni di *Traviata* a New York (febbraio), Lisbona (marzo), Londra (giugno), Dallas (ottobre). Non sarà mai più Violetta, a dispetto di numerosi progetti, tutti abbandonati.

Quello di Violetta è uno dei ruoli meglio documentati della Callas: sette registrazioni integrali, tra cui una in studio (le altre sono registrazioni radiofoniche). Quindi si può seguire con precisione il suo progresso nel ruolo, da Città del Messico (1951, 1952) a Lisbona e Londra (1958), dalla registrazione di Torino (RAI, 1953) alle due serate scaligere del 1955 (pubblicazione EMI) e 1956. Si sa che prima di firmare il contratto con la EMI la Callas registrava per la Cetra. In realtà furono registrati solo un recital nel 1949 e due versioni integrali, *Gioconda* (1952) e *Traviata* (1953), perché *Manon Lescaut* e *Mefistofele* rimasero allo stadio progettuale. Il regolamento del contratto con la Cetra impediva alla Callas di registrare nuovamente subito *Traviata*, e quindi fu Antonietta Stella a cantare Violetta nel 1956 per la registrazione della Columbia di Serafin, con Giuseppe di Stefano. La Callas si offese e se la prese (un po') con il maestro ormai avanti negli anni… Tito Gobbi, che cantò molto Germont anche se solo tre volte con la Callas (São Paulo, Chicago), dichiarò di non aver mai sentito un soprano a proprio agio quanto la Callas nell'Atto I. Ma proprio il primo atto le avrebbe procurato maggiori difficoltà perché la voce, come si sa, si era evoluta con il tempo. La *Traviata* di Lisbona dimostra che la Callas padroneggiava perfettamente l'intero ruolo nel 1958, compresi i 17 do sovracuti, i 4 re bemolle sovracuti e il mi bemolle del "Sempre libera"… Quanto agli atti seguenti, si arricchirono solo con il tempo: l'incomparabile uniformità del timbro che caratterizzava gli anni 1957–59 ravvivava l'avvolgente armonia del suo approccio di una morbidezza straordinariamente avvincente. A questa Violetta di una forza e di una fragilità sconcertanti si affiancò allora, due anni dopo il suo esordio, un Alfredo Kraus già impeccabile e particolarmente caloroso, degno di questo incontro al vertice. Il segreto (miracolo?) di questa *Traviata* forse sta nelle poche parole concesse in francese a un giornalista sbigottito ("È già finita?", avrebbe esclamato dopo l'intervista troppo breve…) da una Callas apparentemente inaccessibile quando la televisione portoghese andò a riprendere il suo arrivo a Lisbona (esistono comunque alcune immagini in un color seppia delizioso della festa a casa di Flora sulla scena del São Carlos, le sole della Callas che canta *Traviata*): "Siamo nelle mani di Dio".

MICHEL ROUBINET
Traduzione: Manuela Guastella

IL PIRATA

If we put Callas's repertoire on some sort of mental parade (Norma to the centre, Tosca and Medea not far behind, the Rossini comedies on one side, and so forth) *Il pirata* tends to be paired with *Anna Bolena*. Both were virtually forgotten operas when they returned to La Scala within a year of each other. Donizetti's once famous historical tragedy enjoyed a resounding success in 1957, and this no doubt encouraged the management to follow with a revival of Bellini's Byronic romance in the next season. Indeed in 1958 both could be heard, for *Anna Bolena* received a further five performances in April, and the new production of *Il pirata* had its premiere on 19 May. This also triumphed and, at the end, applause for Callas's Mad Scene lasted, it was said, 25 minutes. Not to be outdone, the New York audience present at the Carnegie Hall performance heard in this recording stamped and cheered, dispersing only when the lights were dimmed and an official came out to remove the prompter's box.

In its time, the opera had had a glamorous history. Its 26-year-old composer was new to Milan, but arrived in the afterglow of a brilliant success with his *Bianca e Fernando* in Naples and with the backing of Domenico Barbaia, the most powerful impresario of the day. Though introduced late in the season, on 27 October 1827, *Il pirata* met with enthusiasm and was given a total of 15 performances. Within the next five years it reached most of the musical capitals of Europe, some of the greatest singers taking the leading roles. Imogene, the heroine, had as her "creator" Henriette Méric-Lalande, described on that occasion by the possibly less than impartial Maria Malibran as having "the face of a char-woman… her middle notes like a stretched wire which would make a little rusty sound". The role later passed to the more widely remembered Schröder-Devrient and Grisi. But in those days it was as much the tenor's opera as the soprano's. The great Rubini had sung the title role in the first performances, and the part was understood to have been written specially for him. His successor, the tenor known simply as Mario, enjoyed a comparable success, "encored, recalled, applauded most enthusiastically and rightly so", according to Théophile Gautier, reporting on the Paris revival of 1844. In 1935, in a production honouring the centenary of Bellini's death, the role of Gualtiero was sung by Beniamino Gigli, who found it "an arduous undertaking for any tenor". "It was certainly not an ideal role for me," he explained in his autobiography, "but I felt that I had to make the effort as an act of homage to Bellini." He also mentioned performances in Palermo, at one of which the Mayor arrived with 80 guests — "English Boy Scouts who happened to be camping nearby". Some must be alive today! I wonder what memories they have of this strange deviation from "Ging-gang-gooley" at the Camp Fire.

By that time, of course, the opera had become a museum-piece. Sometime in the latter half of the 19th century almost all the operas of this type lost their appeal. *Il pirata*, for instance, was never given at Covent Garden in London or at the Metropolitan in New York. The Carnegie Hall performance recorded here was the first in America for more than a hundred years.

It came at one of the turning-points in Callas's career. Ever since 1948 and her meeting with Maestro Serafin, fortune had been with her. By 1957 she was at the summit. But the following year, the stresses and strains, already

severe, became acute. Whatever the rights and wrongs of the matter, she had antagonized both the Rome Opera and La Scala. There, relationships reached breaking-point at the time when *Il pirata* was being rehearsed, and it became generally known that this opera would be her last in the house which had seen so many of her great successes. In George Jellinek's biography of Callas he tells how, in the highly wrought tension of the final performance, Callas in the last scene directed the line "Vedete … il palco funesto" ("See … the fatal scaffold", but with a pun on the secondary meaning of palco as a theatre box) at the box occupied by Antonio Ghiringhelli, the Scala's General Manager. A short while later as she was taking her calls on stage, the iron curtain suddenly descended and the theatre was almost forcibly emptied.

The invitation to appear in the opera at Carnegie Hall may have sweetened that sad memory a little. It may also have done something to compensate for another break with a famous theatre, this time the Metropolitan. The causes of that rupture were probably deep-laid too, but on the face of it the fault was Rudolf Bing's unwillingness or inability to understand that a singer cannot be expected to switch to and fro between roles so different in their vocal requirements as Violetta and Lady Macbeth. The contract was terminated, and at least Callas had the date free for the American Opera Society's concert performance.

Excitement was rife (as was the January coughing) throughout the evening, which reached its climax in the Finale or Mad Scene. Here an attempt was made to simulate the atmosphere of the theatre, with an effect which may well have been more dramatic than that on stage. The lights were lowered, and a spotlight played on the heroine, whose white gown and red silk stole made a striking impression. "An eerie glow fell on her face," wrote Louis Biancolli. "At this ghostly juncture Miss Callas made the most of her strange and haunting timbres. It was something to be left in the dark with the voice of Maria Meneghini Callas."

At the end came "the tumult and the shouting", as described in the *New York Times*. "Hundreds debouched down the aisles to the footlights. They applauded and yelled and screamed 'Bravo Maria!'. Miss Callas returned again and again for curtain calls. Finally a man came out and turned off the lights, and the worshippers departed." As several of the critics observed, there were Mad Scenes off the stage as well as on.

Listeners will no doubt realize, and probably more readily in the comparative calm of their homes, that the performance as a whole was not one that entirely justified the superlatives. The tenor was assuredly no Rubini, the baritone no Tamburini. The company was proficient but not outstanding. Callas had by this time developed a quality that could turn raw and edgy, as it does on several occasions here. But the greatness remains. In her master classes at the Juilliard School she remarked on the similarities between Imogene and Norma, and indeed her opening "Sorgete!" in this performance has a fine, imperious, Norma-like authority. Also, as she says, Imogene is "a terrified woman who has suffered a great deal"; this too is manifest from the start, with the anxiety of tone and accentuation in the first aria, "Lo sognai ferito". It is significant that in the master class she went on to insist that despite this emotional turbulence, "the line — and by 'line' I mean the arch of the music — must be smooth". A fine example arises in the second scene of Act II: her solos in the duet and trio, mostly in the middle range, are

wonderfully delicate, restrained and "interior" in their intensity, and admirable specimens of genuine *legato* singing.

The Mad Scene calls for the widest range of colours and styles, and it is interesting to compare this concert performance with another, given later that year, but with the same conductor, in Amsterdam. This was her debut in Holland, the programme also including arias from *La Vestale*, *Ernani* and *Don Carlo*. Not everything is as vivid as in New York, but on the whole her voice has more beauty of tone in it, and again much of the drama is enacted by the voice. It is just as well that this was so, for no further opportunities to act the role on stage were to be forthcoming. One sad thought arises: when in what we understand to have been the lonely and depression-ridden days of her last months in her home at Paris, did an echo ever cross her mind of Imogene's "Son io nelle mie stanze … o son sepolta?" ("Am I in my apartments … or in the tomb?")? There was perhaps quite a lot, not only of Norma, but of Callas herself in this "terrified woman who has suffered a great deal".

JOHN B. STEANE

Non pas rôle-titre mais personnage principal de *Il pirata*, Imogene aurait pu occuper une place de choix dans le parcours de Maria Callas si elle ne l'avait abordée si « tard » et dans une période de turbulences qui précipita son retrait des grandes scènes du monde. Reine (naturellement contestée) de la Scala durant les années 50, Callas avait sans cesse remis en jeu son titre, réaffirmant sa prééminence à travers une grande vingtaine de productions dont cinq ouvertures de saison (7 décembre) : *I vespri siciliani* (1951), *Macbeth* (1952), *La Vestale* (1954), *Norma* (1955), *Un ballo in maschera* (1957) — suivrait en 1960 *Poliuto*, avec une Callas davantage *guest star* que reine des lieux.

Dix ans après ses débuts italiens, Maria Callas commença à ressentir le contrecoup d'une activité d'une rare intensité : les productions viscontiennes du printemps 1957 — *Anna Bolena* de Donizetti et *Ifigenia in Tauride* de Gluck (bandes radio reprises par EMI) — furent aussi glorieuses qu'éprouvantes pour la Callas qui, en août, arriva épuisée à Édimbourg pour *La sonnambula* de Bellini. Les bandes de deux soirées nous ont conservé son Amina, hallucinante de poésie et de virtuosité, mais au prix d'efforts immenses qui l'incitèrent à refuser une cinquième représentation, initialement non prévue. Scandale, comme s'il y avait eu rupture de contrat. L'automne fut calme (un unique concert à Dallas) et lui permit d'affronter reposée l'ouverture de la saison 57–58 en Amelia. Admirable soirée dont la bande est conservée. Le malheur voulut que, le 31 décembre, Callas en excellente voix chante pour la télévision « *Casta Diva* » de *Norma*, qu'elle devait interpréter le 2 janvier suivant à Rome en présence du Président Gronchi. Au soir de cette première, aphone mais coutumière des « remèdes de cheval », Callas chanta, superbement bien que tendue, mais renonça après la cabalette de la scène d'entrée, à bout de force, ce dont une fois encore la RAI se fait l'écho. Scandale, d'une ampleur sans précédent. La soirée fut suspendue (aucune doublure n'était prévue — le procès qui suivit donna raison à la cantatrice, mais trop tard) et Callas remerciée, bien qu'ensuite remise et disposée à chanter les autres représentations… Suivirent de superbes *Traviata*, *Lucia*

et *Tosca* à New York, puis *Traviata* à Lisbonne. En avril, Callas était à Milan pour la reprise d'*Anna Bolena* suivie en mai de cinq représentations de *Il pirata* : Imogene fut son quatrième et dernier rôle bellinien. Est-ce le souvenir de la *Norma* romaine (« eurodiffusée » !) qui incita la RAI à ne retransmettre ni *Bolena* ni *Pirata* ? Contrairement à l'habitude des prises *dal vivo*, donc, pas de bande, hélas, de son unique *Pirata* scénique. Callas savait par ailleurs ses jours comptés à la Scala, ses relations avec le surintendant Ghiringhelli s'étant détériorées. Le soir de la dernière, dans la scène de la folie, Callas souveraine accompagna la phrase « *Là… vedete… il palco funesto* » (« Là, voyez le funeste échafaud ») d'un geste désignant la loge du maître de la Scala, *palco* signifiant échafaud mais aussi loge… La fantastique ovation qui la salua fut brisée net, la direction du théâtre ayant fait baisser le rideau de fer, cependant que la salle était évacuée — l'ovation reprit à l'extérieur…

Il pirata étant un ouvrage peu connu, EMI renonça à graver une intégrale de studio, offrant cependant à Callas d'en enregistrer la scène finale en récital, avec celles d'*Anna Bolena* et du *Hamlet* de Thomas. Cet album des *Scènes de la folie* (septembre 1958) est l'un des plus parfaits que Callas ait laissés. Elle grava par la suite (1961) la scène d'entrée d'Imogene, enregistrement dont elle retarda la parution (1972). Entre-temps, après de brillants débuts à Paris (décembre 1958), elle avait rechanté *Il pirata* en concert, les 27 et 29 janvier 1959, au Carnegie Hall de New York puis au Constitution Hall de Washington. La bande de la soirée new-yorkaise a par miracle sauvé l'Imogene de Callas, moyennement entourée mais elle-même dans une forme vocale exceptionnelle pour cette époque troublée — et sans doute stimulée par la rupture alors récente de son contrat avec le Metropolitan, survenue alors qu'elle chantait *Medea* à Dallas (novembre 58). Scène d'entrée au phrasé poétique bien que sous-tendue d'une volonté inflexible (et couronnée d'un contre-*ré* digne des grandes années), finale de l'Acte I survolté (cadence à haut risque !), illustre scène de la folie : Callas fait revivre, une fois encore au sommet, un répertoire dont elle fit la gloire.

MICHEL ROUBINET

Wenn wir Callas' Repertoire vor unserem geistigen Auge Revue passieren lassen (*Norma* in der Mitte, *Tosca* und *Medea* dicht dahinter, die Rossini-Komödien auf der einen Seite, und so weiter), bildet *Il pirata* gewöhnlich mit *Anna Bolena* ein Paar. Beide Opern waren so gut wie vergessen, als sie innerhalb eines Jahres an der Mailänder Scala wiederaufgenommen wurden. Donizettis einst berühmte historische Tragödie erlebte 1957 einen durchschlagenden Erfolg, der das Management höchstwahrscheinlich dazu ermutigte, in der darauffolgenden Saison eine Neueinstudierung von Bellinis byronscher Romanze folgen zu lassen. 1958 konnte man sogar beide Opern hören, denn im April wurden fünf weitere Vorstellungen von *Anna Bolena* gegeben, und die Neuinszenierung von *Il pirata* hatte am 19. Mai Premiere. Auch diese war ein Triumph, und der Applaus für Callas' Wahnsinnsszene am Ende soll 25 Minuten angehalten haben. Das New Yorker Publikum, das bei der hier zu hörenden Aufführung in der Carnegie Hall zugegen war, ließ sich davon nicht übertrumpfen und trampelte und applaudierte unter Bravorufen so lange, bis die Lichter

langsam ausgingen und ein Angestellter herauskam, um den Souffleurkasten zu entfernen.

Die Oper hatte eine glanzvolle Vergangenheit. Ihr 26-jähriger Komponist war neu in Mailand, konnte aber bereits auf einen glänzenden Erfolg mit *Bianca e Fernando* in Neapel verweisen und besaß die Unterstützung von Domenico Barbaia, dem damals mächtigsten Impresario. Obwohl *Il pirata* erst gegen Ende der Saison, am 27. Oktober 1827, Premiere hatte, wurde die Oper begeistert aufgenommen und erlebte insgesamt 15 Vorstellungen. Innerhalb der nächsten fünf Jahre wurde sie in den meisten Musikhauptstädten Europas aufgeführt, wobei einige der hervorragendsten Sänger die Hauptpartien übernahmen. Imogene, die weibliche Hauptrolle, wurde von Henriette Méric-Lalande „erschaffen", die nach der Beschreibung ihrer möglicherweise nicht gerade unvoreingenommenen Zeitgenossin Maria Malibran „das Gesicht einer Putzfrau" und „eine Mittellage wie ein gespannter Draht, der ein schwaches rostiges Geräusch von sich gibt" hatte. Die Partie wurde später den allgemein bekannteren Sopranistinnen Schröder-Devrient und Grisi übertragen. Aber damals war dies mindestens genauso eine Tenoroper wie eine für den Sopran. Bei den ersten Vorstellungen hatte der große Rubini die Titelrolle gesungen, und es hieß, dass die Partie eigens für ihn geschrieben worden war. Sein Nachfolger, der Tenor, der einfach als Mario bekannnt war, erlebte einen vergleichbaren Erfolg; Théophile Gautiers Bericht über die Pariser Wiederaufnahme von 1844 zufolge wurde er „um Zugaben gebeten, wiederholt herausgerufen und erhielt mit Recht begeistertsten Applaus". In einer Inszenierung anlässlich des 100. Todestages Bellinis im Jahre 1935 sang Beniamino Gigli den Part des Gualtiero, den er als „anstrengendes Unternehmen für jeden Tenor" bezeichnete. In seiner Autobiographie erklärte er, dass dies „sicher keine ideale Rolle" für ihn war, aber er dachte, dass er sich aus Reverenz für Bellini anstrengen musste. Er erwähnte auch Vorstellungen in Palermo, wo eines Tages der Bürgermeister mit 80 Gästen ankam — „englische Pfadfinder, die zufällig in der Nähe zelteten". Einige davon leben sicher heute noch! Ich würde zu gern wissen, was für Erinnerungen sie an diese sonderbare Abweichung von ihren traditionellen Lagerfeuerliedern haben.

Zu dieser Zeit war die Oper natürlich schon ein Museumsstück. Irgendwann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verloren beinahe alle Opern dieses Typs ihre Anziehungskraft. *Il pirata* beispielsweise wurde nie an Londons Covent Garden oder an der Metropolitan in New York gegeben. Die hier mitgeschnittene Aufführung in der Carnegie Hall war die erste in Amerika seit über 100 Jahren.

Sie kam an einem der Wendepunkte in Callas' Laufbahn. Seit 1948 und ihrer Begegnung mit Maestro Serafin war ihr das Glück hold gewesen. 1957 war sie auf dem Höhepunkt angelangt. Aber im darauffolgenden Jahr erreichte der bereits enorme Stress kritische Ausmaße. Egal wer nun im Recht oder im Unrecht war, sie brachte sowohl die Oper in Rom als auch La Scala gegen sich auf. An der Scala spitzte sich die Situation während der Proben zu *Il pirata* zu, und es wurde allgemein bekannt, dass diese Oper ihre letzte an dem Haus sein würde, das so viele ihrer größten Erfolge erlebt hatte. George Jellinek beschreibt in seiner Callas-Biographie, wie Callas in der letzten Szene dieser äußerst angespannten Abschiedsvorstellung die Zeile *Vedete ... il palco funesto* („Sieh ... das tödliche Schafott", aber mit einem Wortspiel über die andere Bedeutung von *palco* als Theaterloge) an die Loge, in der Antonio Ghiringhelli, der

Intendant der Scala, saß, richtete. Kurz darauf, während sie auf der Bühne ihren Applaus entgegennahm, senkte sich plötzlich der eiserne Vorhang, und das Theater wurde beinahe gewaltsam geräumt.

Die Einladung, die Oper in der Carnegie Hall zu singen, wird diese traurige Erinnerung vielleicht ein wenig versüßt haben. Sie könnte auch dazu beigetragen haben, den Bruch mit einem weiteren berühmten Theater, diesmal mit der Metropolitan Opera, wettzumachen. Die Gründe dafür waren wahrscheinlich auch tiefverwurzelt, aber so wie es aussieht, war Rudolf Bings mangelnde Bereitschaft oder Unfähigkeit, zu verstehen, dass man von einer Sängerin nicht erwarten konnte, zwischen Rollen wie Violetta und Lady Macbeth, deren stimmliche Anforderungen so unterschiedlich waren, hin und her zu wechseln, schuld daran. Der Vertrag wurde gelöst, aber Callas hatte dadurch zumindest den Termin für die konzertante Aufführung der American Opera Society frei.

Den ganzen Abend herrschte Begeisterung vor (genauso wie der Januar-Husten), die im Finale beziehungsweise der Wahnsinnsszene ihren Höhepunkt erreichte. Hier versuchte man, die Atmosphäre des Theaters mit einem Effekt, der wahrscheinlich dramatischer war als ein Bühneneffekt, zu simulieren. Das Licht wurde gedämpft, und auf die Heldin, deren weißes Abendkleid und rote Seidenstola allein schon einen bemerkenswerten Eindruck machten, wurde ein Scheinwerfer gerichtet. „Ein unheimliches Leuchten kam über ihr Gesicht“, schrieb Louis Biancalli. „In diesem gespenstischen Augenblick machte die Callas das Beste aus ihrem seltsamen und eindringlich schwermütigen Timbre. Es war schon etwas Besonderes, im Dunkeln mit der Stimme von Maria Meneghini Callas alleingelassen zu werden“.

Am Ende gab es, wie es die *New York Times* nannte, „Tumult und Geschrei“. „Hunderte ergossen sich durch die Gänge bis zu den Rampenlichtern. Sie applaudierten und brüllten und schrien ‚Bravo Maria!‘ Die Callas erschien immer wieder vor dem Vorhang. Schließlich kam ein Mann heraus und drehte das Licht ab, worauf die Verehrer gingen“. Wie mehrere Kritiker anmerkten, gab es nicht nur auf der Bühne Wahnsinnsszenen, sondern auch davor.

Die Hörer werden zweifellos — und in der relativen Ruhe ihres Heimes wahrscheinlich leichter — feststellen, dass die Aufführung als Ganzes die Superlative nicht völlig rechtfertigte. Der Tenor war mit Sicherheit kein Rubini, der Bariton kein Tamburini. Die Truppe war tüchtig, aber nicht überragend. Die Callas hatte inzwischen bereits eine Klangfarbe entwickelt, die, wie hier mehrmals, heiser und schrill werden konnte, aber sie besaß weiterhin Größe. In ihren Meisterklassen an der Juilliard School wies sie auf die Ähnlichkeiten zwischen Imogene und Norma hin, und ihr „Sorgete!” am Anfang dieser Aufführung weist tatsächlich eine vornehme, gebieterische Norma-ähnliche Autorität auf. Außerdem ist Imogene ihrer Meinung nach „eine verängstigte Frau, die viel gelitten hat“; auch dies ist von Anfang an durch den ängstlichen Klang und die Akzentuierung in der ersten Arie, „Lo sognai ferito”, eindeutig. Es ist bedeutsam, dass sie in der Meisterklasse daraufhin nachdrücklich betonte, dass trotz dieses emotionalen Aufruhrs „die Linie — und mit ‚Linie‘ meine ich den Bogen der Musik — gleichmäßig sein muss“. Ein gutes Beispiel dafür taucht in der zweiten Szene des zweiten Akts auf: ihre Solos im Duett und im Terzett — hauptsächlich in der Mittellage — sind wunderbar zart, verhalten und „innerlich“ in ihrer Intensität und bewundernswerte Proben echten Legato-Singens.

Die Wahnsinnsszene erfordert ein äußerst breites Spektrum an Farben und Stilen, und es ist interessant, diese konzertante Aufführung mit einer anderen, die später im selben Jahr in Amsterdam mit dem gleichen Dirigenten gegeben wurde, zu vergleichen. Dies war Callas' Debüt in Holland, und das Programm umfasste auch Arien aus *La Vestale, Ernani* und *Don Carlo.* Nicht alles ist so lebendig wie in New York, aber im großen und ganzen hat ihre Stimme mehr Klangschönheit, und ein Großteil der Dramatik wird durch die Stimme dargestellt. Und das war auch gut so, denn es sollten sich keine weiteren Möglichkeiten mehr ergeben, die Rolle auf der Bühne zu geben. Ein trauriger Gedanke ergibt sich daraus: Kam ihr in den, wie wir glauben, einsamen und von Depressionen erfüllten Tagen der letzten Monate in ihrem Heim in Paris je ein Echo von Imogenes „Son io nelle mie stanze ... o son sepolta?" („Bin ich in meinen Gemächern ... oder im Grab?") in den Sinn? Es war vielleicht nicht bloß ziemlich viel von Norma, sondern auch von Callas selbst in dieser „verängstigten Frau, die viel gelitten hat".

JOHN B. STEANE
Übersetzung: Johanna Mayr

Non protagonista *en titre*, ma personaggio principale de *Il pirata*, Imogene avrebbe potuto occupare un posto di primo piano nel percorso di Maria Callas se la cantante non l'avesse affrontato "tardi" e durante il burrascoso periodo che precipitò il suo ritiro dalle grandi scene mondiali. Regina della Scala (naturalmente contestata) negli anni 50, la Callas continuò sempre a rimettere in gioco il suo titolo, ribadendo la sua superiorità attraverso una ventina di grandi allestimenti, tra cui cinque inaugurazioni di stagione (7 dicembre): *I vespri siciliani* (1951), *Macbeth* (1952), *La Vestale* (1954), *Norma* (1955), *Un ballo in maschera* (1957), seguite dal *Poliuto* nel 1960, con una Callas più *ospite d'onore* che sovrana.

A dieci anni dall'esordio italiano, Maria Callas cominciava a risentire il contraccolpo di un'attività di rara intensità: le gloriose produzioni viscontiane della primavera 1957 — *Anna Bolena* di Donizetti e *Ifigenia in Tauride* di Gluck — furono faticose e la cantante arrivò sfinita a Edimburgo, in agosto, per *La sonnambula* de Bellini. Le registrazioni di due serate hanno conservato la sua Amina, stupefacente per poesia e virtuosismo, ma al prezzo di immensi sforzi che la costrinsero a rifiutare una quinta rappresentazione non inizialmente prevista, provocando uno scandalo, come per la rottura di un contratto. L'autunno tranquillo (con un solo concerto a Dallas) le permise di affrontare riposata l'inaugurazione della stagione 57–58 nel ruolo di Amelia in una serata ammirevole di cui è rimasta la registrazione. Sfortuna volle che, il 31 dicembre, la Callas in ottima voce cantasse per la televisione "Casta Diva" della *Norma*, che avrebbe dovuto interpretare il 2 gennaio successivo a Roma alla presenza dell'allora presidente della repubblica Giovanni Gronchi. La sera della prima, afona ma abituata ai "rimedi da cavallo", la

Callas cantò superbamente anche se tesa, ma fu costretta a ritirarsi dopo la cabaletta della scena d'ingresso, cosa ancora una volta riferita dalla RAI. Lo scandalo che ne seguì ebbe una portata senza precedenti. La serata fu sospesa (non essendo stata prevista alcuna sostituta — il processo che seguì diede ragione alla cantante, ma troppo tardi) e la Callas fu congedata, anche quando guarì e si disse disposta a cantare alle altre rappresentazioni… Seguirono superbi allestimenti di *Traviata*, *Lucia* e *Tosca* a New York, poi *Traviata* a Lisbona (registrazione EMI). In aprile la Callas era a Milano per la replica di *Anna Bolena* seguita in maggio da cinque rappresentazioni de *Il pirata*: Imogene fu il suo quarto e ultimo ruolo belliniano. Forse il ricordo della *Norma* romana ("trasmessa in eurovisione"!) spinse la RAI a non trasmettere né la *Bolena* né il *Pirata*? Contrariamente all'abitudine delle riprese dal vivo, non esiste purtroppo una registrazione dell'unico *Pirata* da lei interpretato in teatro. La cantante sapeva d'altronde che i suoi giorni alla Scala erano contati, dato il deterioramento dei suoi rapporti con il sovrintendente Ghiringhelli. La sera dell'ultima rappresentazione, nella scena della follia, una Callas sovrana accompagnò la frase "Là… vedete… il palco funesto" con un gesto che accomunava il patibolo e il palco del sovrintendente… la fantastica ovazione che la salutò fu tagliata di netto, la direzione del teatro fece calare la cortina di ferro e la sala fu evacuata, ma l'ovazione continuò all'esterno.

Il pirata è un'opera poco nota, e così la EMI rinunciò a incidere una versione integrale in studio, ma offrì alla Callas di registrare l'ultima scena in concerto, con quelle di *Anna Bolena* e dell'*Hamlet* di Thomas. L'album delle *Scene di follia* (settembre 1958) è uno dei più perfetti che la Callas abbia lasciati. Registrò in seguito (1961) la scena dell'ingresso di Imogene, facendone ritardare la pubblicazione (1972). Nel frattempo, dopo brillanti esordi a Parigi (dicembre 1958), aveva cantato nuovamente *Il pirata* in concerto, il 27 e 29 gennaio 1959, al Carnegie Hall di New York, poi al Constitution Hall di Washington. La registrazione della serata newyorchese ha miracolosamente preservato l'Imogene della Callas, affiancata da un cast mediocre, ma in forma vocale eccezionale per questo periodo difficile, e senza dubbio stimolata dalla rottura, all'epoca recente, del suo contratto con il Metropolitan, avvenuta durante le rappresentazioni di *Medea* a Dallas (novembre 58). Nella scena d'ingresso il fraseggio poetico sottintende una volontà inflessibile (e coronata da un re sovracuto degno degli anni d'oro), il finale dell'Atto I è concitato (con cadenza ad alto rischio!), la scena della follia è ricca di nobiltà: il glorioso repertorio della Callas rivive ancora una volta.

MICHEL ROUBINET
Traduzione: Manuela Guastella

POLIUTO

In the chequered history of this opera, its 1960 revival at La Scala will read as one of the happier chapters. It was conceived originally in the mind not of its composer but of the tenor who foresaw a great success for himself in the title role. Adolphe Nourrit, first singer of more famous roles than can be enumerated here (but they included Arnold in *Guillaume Tell*, Eléazar in *La Juive* and Raoul in *Les Huguenots*), had left Paris for Naples, hoping to become successor to the great Rubini. His voice at its best had been one of great beauty, but more celebrated were its power and range and the dramatic expressiveness of its usage. Nourrit was also an intelligent man, even an intellectual, a poet and translator. It was not surprising, therefore, that he should have been familiar with Corneille's *Polyeucte*, nor that he should have sensed its operatic potential. In the heroic convert to Christianity, he also saw a grand role for his debut in Italy, and in 1838, with *Lucia di Lammermoor* still a very recent memory, Donizetti was clearly the composer to write it.

Unfortunately, composers and tenors may propose, but the power of disposal lay elsewhere. Even while he was at work on the score, Donizetti reported that "the censorship is making sour faces", and the performance was forbidden. Christian martyrs were not fit subjects for the stage. Donizetti was disappointed, but Nourrit was devastated. An emotional man, subject to terrible bouts of depression, he took the matter as a personal betrayal. He made his debut successfully in another opera, but life had become a burden, and in March of 1839 he jumped from his hotel window and was killed.

Donizetti himself made Nourrit's journey in reverse. In Paris, conditions seemed more propitious and he refashioned *Poliuto* into *Les Martyrs*, first performed at the Opéra in April 1840. The hero's role passed to the other principal heroic tenor of the age, Gilbert Duprez, famous for his high C sung from the chest and described by Rossini as "the squawk of a capon whose throat is being cut". In its French form (but translated back into Italian!) the opera reached Covent Garden in 1852, the title role then being taken by Enrico Tamberlink, later to "create" Don Alvaro in *La forza del destino*. The original version was heard at Naples in 1848, and revivals occurred with fair regularity throughout the second half of the century, feigning a new lease of life when Poliuto was sung, as it was for the first time at Rome in 1883, by Francesco Tamagno, the original singer of Verdi's Otello. A Roman Poliuto of the 20th century was Giacomo Lauri-Volpi who confronted the lions (real ones) at the Caracalla in 1955; and at La Scala the production which preceded the one heard in this recording was presented in 1940, with a cast headed by Beniamino Gigli.

The opera's pedigree, as thus detailed, has one notable feature which makes it apparently a strange choice for Maria Callas in 1960: all the singers so far mentioned in association with it have been tenors. This was, moreover, a very special occasion in her career, for it signalled her re-entry at La Scala after an absence of two seasons. This, after all, was at a time when any appearance of Callas aroused frenetic interest, and at La Scala, where the temperature rose at the very mention of her name, the choice of such an opera for the opening night of the season brought everything close to boiling-point before a note had been sung.

The more cynical of observers held that she was merely

playing safe. The voice, it was rumoured, had gone, and the slimming was to blame. In *Poliuto* she would not be too cruelly exposed, the tessitura was not uncomfortably high, and the singer could hide behind the actress who was sure to pull something out of the hat in a work which bestows upon its heroine of the classic dilemmas and the ultimate glory of voluntary martyrdom. A more sympathetic view was that she did indeed have a problem and was dealing with it wisely. In taking an opera in which the tenor is "star" she could hardly be accused of hoping to steal the show when the tenor in question was Franco Corelli. Meanwhile, in the role of Paolina there were many genuine attractions.

In the event, she scored an enormous triumph with the public (it can be sensed, and in part heard, in this recording). The critics knew of course, as indeed most in that large, loyal audience must have done, that the voice had passed its best. But there was still much to admire. In *Opera* magazine, Harold Rosenthal, having noted the deterioration, wrote: "There suddenly would come a few moments of sure and exquisite singing of phrases so full of significance that little thrills would run down the spine." Those also are transmitted in the recording. Rosenthal picked out for special remark the duet with Severo, the appeal to Callistene at the end of Act II, and "the glowing intensity of her closing duet with Poliuto". John Ardoin in *The Callas Legacy* notes "the masterful ease and lightness" of her technique in dealing with the upward leaps of "Un fulgido lume" in Act III; and Jean-Pierre Rémy in *Maria Callas: A Tribute* finds it moving to contemplate "a tenderness, a gentleness, a loving resignation in her portrayal of Paolina the martyr, so unlike the Medea and Norma of her last years. She is once again the innocent, fragile girl lost from view since *La sonnambula*."

At this distance of time, the recording enshrines Callas's part in the evening as something, to be sure, right at the centre of it. But it does not eclipse the work of her three principal colleagues on stage. Nicola Zaccaria was La Scala's leading bass for many years: sonorous and dignified, a natural successor to Tancredi Pasero who sang the role in 1940. Ettore Bastianini as Severo had a role in which he could invest that magnificently resonant and concentrated tone with a thrustful dramatic character. Corelli, as the hero, earned all the cheers he got — and rather more than some of the critics allowed him. Rosenthal thought his singing wanting in refinement, "and his phrasing, or rather lack of it, makes for an inartistic and sometimes vulgar performance". I fancy that the listener today will consider that a judgement which itself calls for some refining.

JOHN B. STEANE

Mercoledi 7 dicembre 1960, alle ore 21, Serata di Gala per l'apertura della Stagione, précisait l'affiche de la Scala : l'honneur de l'ouverture de saison dévolu à ce *Poliuto* couronnait pour la sixième fois en une décennie la carrière milanaise de Maria Callas. La production fut acclamée par le public et la critique, également par un spectateur de marque, Herbert von Karajan, qui tout d'abord incrédule et persuadé qu'il s'agissait de décors tridimensionnels, ne tarissait pas d'éloges sur les prodigieux décors peints en trompe-l'œil de Nicola Benois (« Vienne et Salzbourg se ruinent pour construire en dur ce que vous obtenez avec ces merveilleuses toiles peintes ! »). *Poliuto*

marquait le retour de la Callas à la Scala après deux ans et demi d'absence, un retour, hélas, momentané : à l'issue des six représentations de *Poliuto* sous la baguette d'Antonino Votto et d'Antonio Tonini (avec lequel Callas réalisa pour EMI, à Londres en 1960–1962, des enregistrements de travail destinés, psychologiquement et techniquement, à lui permettre de stabiliser sa voix et de lutter contre un vibrato alors accentué par de graves problèmes de sinus), la Callas n'apparaîtra plus à la Scala qu'en Medea de Cherubini les 11, 14 et 20 décembre 1961, le 29 mai puis le 3 juin 1962, son ultime représentation scaligère.

Poliuto devait lui faire retrouver Luchino Visconti. Leur exceptionnelle collaboration à la Scala avait débuté, en ouverture de la saison 54–55, avec un ouvrage également créé en français ayant pour cadre la Rome antique : *La Vestale* de Spontini (1807), déjà avec Franco Corelli (Licinio). L'année 1958 vit se fermer les portes du Met de New York (après *Traviata*, *Lucia di Lammermoor* et *Tosca* en février–mars) et de la Scala (à l'issue de sa prise de rôle en Imogene de *Il pirata* de Bellini, en mai), tandis qu'étaient reportés (en fait annulés) les débuts de la Callas à San Francisco. Cette période confuse correspond naturellement à la rencontre d'Aristotle Onassis (1906–1975) et à sa future séparation d'avec son époux, Giovanni Battista Meneghini, mais surtout à un moment de réel épuisement, Callas subissant alors le contrecoup d'une dizaine d'années particulièrement intenses sur le plan scénique et discographique. Sa voix exigeait plus de ménagements qu'autrefois — le contrat du Met fut brisé après qu'elle eut refusé d'alterner Violetta et Lady Macbeth, disant sans détour qu'elle n'était plus en mesure de le faire alors qu'elle pouvait très bien chanter l'une, puis l'autre — cependant que la femme, devenue mince et d'une incomparable élégance mais aussi femme du monde sans rivale, voulait vivre et profiter de sa jeunesse : la Callas, alors presque à la fin de sa carrière, n'avait pas quarante ans.

Callas consacra l'année 1959 au récital, ne paraissant en scène qu'en *Medea* à Londres (juin), *Lucia* et *Medea* à Dallas (novembre) : entre la dernière et *Norma* à Épidaure (août 1960), elle se retira de la vie musicale. En septembre, elle retrouva en studio Serafin et Corelli pour sa seconde intégrale EMI de *Norma*, puis vint *Poliuto*. Visconti venait de signer la mise en scène d'une pièce de Giovanni Testori, *L'Arialda*, qui se trouva aussitôt censurée : en signe de protestation, il annula tous ses engagements en Italie, rompant le 16 novembre avec la Scala qui le remplaça par Herbert Graf. Cette défection, selon Nicola Benois, pénalisa la production — Callas aurait aimé être guidée et encouragée pour son retour à la Scala. Tout se passa néanmoins magnifiquement, dans une discipline harmonieuse. Paolina offrit à Callas maintes occasions de se révéler toujours aussi grande musicienne et tragédienne, mais cette ultime prise de rôle lui imposa de partager la gloire de l'ouverture de saison avec Corelli — *Poliuto* demeure « un opéra de ténor » —, ce qu'elle fit de bonne grâce, sans chercher à s'imposer au-delà de la réalité musicale de son rôle bien que captivant toute l'attention par sa seule présence. Sa voix n'était naturellement plus aussi vaillante qu'auparavant, mais Callas sut montrer à l'intérieur de ces « limites » (relatives !), et sans jamais forcer, ce qu'une musicienne pouvait faire. Corelli écoutant plus tard cette bande *dal vivo* se demandait : « Y a-t-il aujourd'hui un soprano comme Maria ? ».

MICHEL ROUBINET

In der bewegten Geschichte dieser Oper liest sich ihre Wiederaufführung an der Mailänder Scala im Jahre 1960 als eines der erfreulicheren Kapitel. Die Idee zu dem Werk wurde ursprünglich nicht im Kopf ihres Komponisten geboren, sondern in dem des Tenors, der für sich in der Titelrolle großen Erfolg vorhersah. Adolphe Nourrit, der erste Sänger von mehr berühmten Rollen, als hier aufgelistet werden können (dazu gehörten aber Arnold in *Guillaume Tell*, Eléazar in *La Juive* und Raoul in *Les Huguenots*), war in der Hoffnung, die Nachfolge des großen Rubini anzutreten, von Paris nach Neapel gegangen. In seiner Glanzzeit besaß seine Stimme große Schönheit, doch noch gefeierter waren ihre Klangstärke und ihr Umfang sowie ihre dramatische Ausdrucksfähigkeit. Nourrit war außerdem ein intelligenter Mann, sogar ein Intellektueller, ein Dichter und Übersetzer. Es ist daher weder verwunderlich, dass er Corneilles *Polyeucte* kannte, noch dass er das Opernpotential des Stücks ahnte. In dem heldenhaften Konvertiten zum Christentum sah er außerdem eine großartige Rolle für sein italienisches Debüt, und 1838, als *Lucia di Lammermoor* allgemein noch in bester Erinnerung war, war Donizetti eindeutig der geeignetste Komponist.

Unglücklicherweise können Komponisten und Tenöre zwar Vorschläge unterbreiten, doch die Verfügungsgewalt lag anderswo. Schon während er an der Partitur arbeitete, berichtete Donizetti, dass „die Zensur saure Gesichter macht", und die Aufführung wurde verboten. Christliche Märtyrer waren kein geziemendes Thema für die Bühne. Donizetti war enttäuscht, aber Nourrit war am Boden zerstört. Er war ein emotionaler Mensch, der an furchtbaren Depressionsanfällen litt, und betrachtete die Angelegenheit als persönlichen Verrat. Er gab sein Debüt mit Erfolg in einer anderen Oper, aber sein Leben war ihm zur Last geworden, und im März 1839 sprang er aus einem Hotelfenster in den Tod.

Donizetti dagegen machte Nourrits Reise in die andere Richtung, da die Bedingungen in Paris günstiger schienen. Er gestaltete *Poliuto* in *Les Martyrs* um, und das Werk wurde im April 1840 an der Opéra uraufgeführt. Die Partie des Titelhelden ging an den anderen bedeutenden Heldentenor der Zeit, Gilbert Duprez, der für sein mit Bruststimme gesungenes hohes C berühmt war, das von Rossini als „das Gekreische eines Kapauns, dem der Hals durchgeschnitten wird" beschrieben wurde. In der französischen Fassung (jedoch rückübersetzt ins Italienische!) kam die Oper 1852 nach Covent Garden, wo die Titelrolle von Enrico Tamberlinck übernommen wurde, der später Don Alvaro in *La forza del destino* kreieren sollte. Die Originalversion war 1848 in Neapel zu hören, und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kam es ziemlich regelmäßig zu Wiederaufnahmen, die neuen Aufschwung erhielten, wenn Poliuto — wie bei der ersten Aufführung in Rom 1883 — von Francesco Tamagno, dem ersten Sänger von Verdis Otello, gesungen wurde. Ein römischer Poliuto des 20. Jahrhunderts war Giacomo Lauri-Volpi, der sich 1955 in den Caracalla-Thermen den Löwen (echten!) gegenübersah; und die Produktion der Mailänder Scala, die dieser hier vorausging, wurde 1940 mit einer von Beniamino Gigli angeführten Besetzung gegeben.

Der soweit aufgeführte Stammbaum der Oper weist ein auffallendes Merkmal auf, das sie zu einer anscheinend merkwürdigen Wahl für Maria Callas im Jahr 1960 macht: Alle bisher im Zusammenhang mit der Oper erwähnten Sänger waren Tenöre. Dies war zudem ein ganz besonderer Anlass in Callas' Laufbahn, denn er signalisierte ihre

Rückkehr an die Scala nach einer Abwesenheit von zwei Spielzeiten. Schließlich geschah dies zu einer Zeit, als jeder Auftritt der Callas frenetisches Interesse erweckte, und an der Scala, wo die Temperatur allein schon bei der Erwähnung ihres Namens anstieg, brachte die Wahl einer derartigen Oper für den Premierenabend der Spielzeit die Stimmung beinahe zum Siedepunkt, bevor eine einzige Note gesungen wurde.

Die Zyniker unter den Beobachtern behaupteten, sie gehe lediglich auf Nummer Sicher. Es hieß, ihre Stimme sei weg, und daran sei das Abnehmen schuld. In *Poliuto* würde sie nicht zu grausam exponiert werden, die Tessitura war nicht unangenehm hoch, und die Sängerin könnte sich hinter der Schauspielerin verstecken, die sicher etwas aus dem Hut zaubern würde in einem Werk, das seine Heldin vor ein klassisches Dilemma stellt und ihr letztendlich den Ruhm des freiwilligen Märtyrertodes zuteil werden lässt. Eine wohlwollendere Ansicht ging dahin, dass sie wirklich ein Problem hatte und vernünftig damit umging. Bei der Wahl einer Oper, in der der Tenor der Star ist, konnte man sie kaum der Absicht beschuldigen, die Schau stehlen zu wollen, besonders da der fragliche Tenor Franco Corelli war. Mittlerweile bot die Rolle der Paolina viele echte Attraktionen.

Im Endeffekt erzielte sie einen ungeheuren Publikumserfolg (den man auf dieser Aufnahme fühlen und zum Teil hören kann). Die Kritiker wussten natürlich, dass die Stimme ihre Glanzzeit hinter sich hatte — und die meisten in diesem großen loyalen Publikum müssen es auch gewusst haben. Aber es gab noch immer viel Bewundernswertes. In der Zeitschrift *Opera* schrieb Harold Rosenthal, nachdem er die Verschlechterung erwähnt hatte: „Plötzlich gab es da ein paar Augenblicke, in denen Phrasen so sicher, exquisit und unendlich gefühlvoll gesungen wurden, dass einem kleine Schauer über den Rücken liefen". Dies wird in dieser Aufnahme ebenfalls vermittelt. Rosenthal erwähnte besonders das Duett mit Severo, den Appell an Callistene am Ende des zweiten Akts sowie die „glühende Intensität ihres abschließenden Duetts mit Poliuto". John Ardoin vermerkt in *The Callas Legacy* „die meisterhafte Leichtigkeit und Leichtheit" ihrer Technik bei der Behandlung der Aufwärtssprünge von „Un fulgido lume" im dritten Akt; und in *Maria Callas: A Tribute* findet Jean-Pierre Rémy „die Zartheit und Sanftheit, die liebevolle Resignation in ihrer Darstellung der Märtyrerin Paolina" bewegend, „so anders als die Medea und Norma ihrer letzten Jahre. Sie ist wieder das zarte unschuldige Mädchen, das seit *La sonnambula* aus dem Blickfeld verschwunden war."

Nach all dieser Zeit bewahrt diese Aufnahme Callas' Anteil an jenem Abend eindeutig als zentralen Bestandteil. Doch ihr Beitrag stellt die Leistung ihrer drei wichtigsten Solistenkollegen auf der Bühne nicht in den Schatten. Nicola Zaccaria war viele Jahre lang der führende Bass an der Scala; volltönend und würdevoll, ein natürlicher Nachfolger von Tancredi Pasero, der die Rolle 1940 sang. Ettore Bastianini als Severo hatte eine Rolle, bei der er seinem herrlich resonanten und konzentrierten Ton einen energischen, dramatischen Charakter verleihen konnte. Corelli als Titelheld verdiente sich all den Beifall, den er erhielt — und zwar um einiges mehr, als ihm manche Kritiker zugestanden. Rosenthal war der Ansicht, seinem Gesang fehle es an Kultiviertheit, „und seine Phrasierung, oder vielmehr deren Abwesenheit, trägt zu einer unkünstlerischen und manchmal vulgären Aufführung bei". Ich glaube, dass der heutige Zuhörer dies als ein

Urteil betrachten wird, das selbst nach Verfeinerung verlangt.

JOHN B. STEANE
Übersetzung: Johanna Mayr

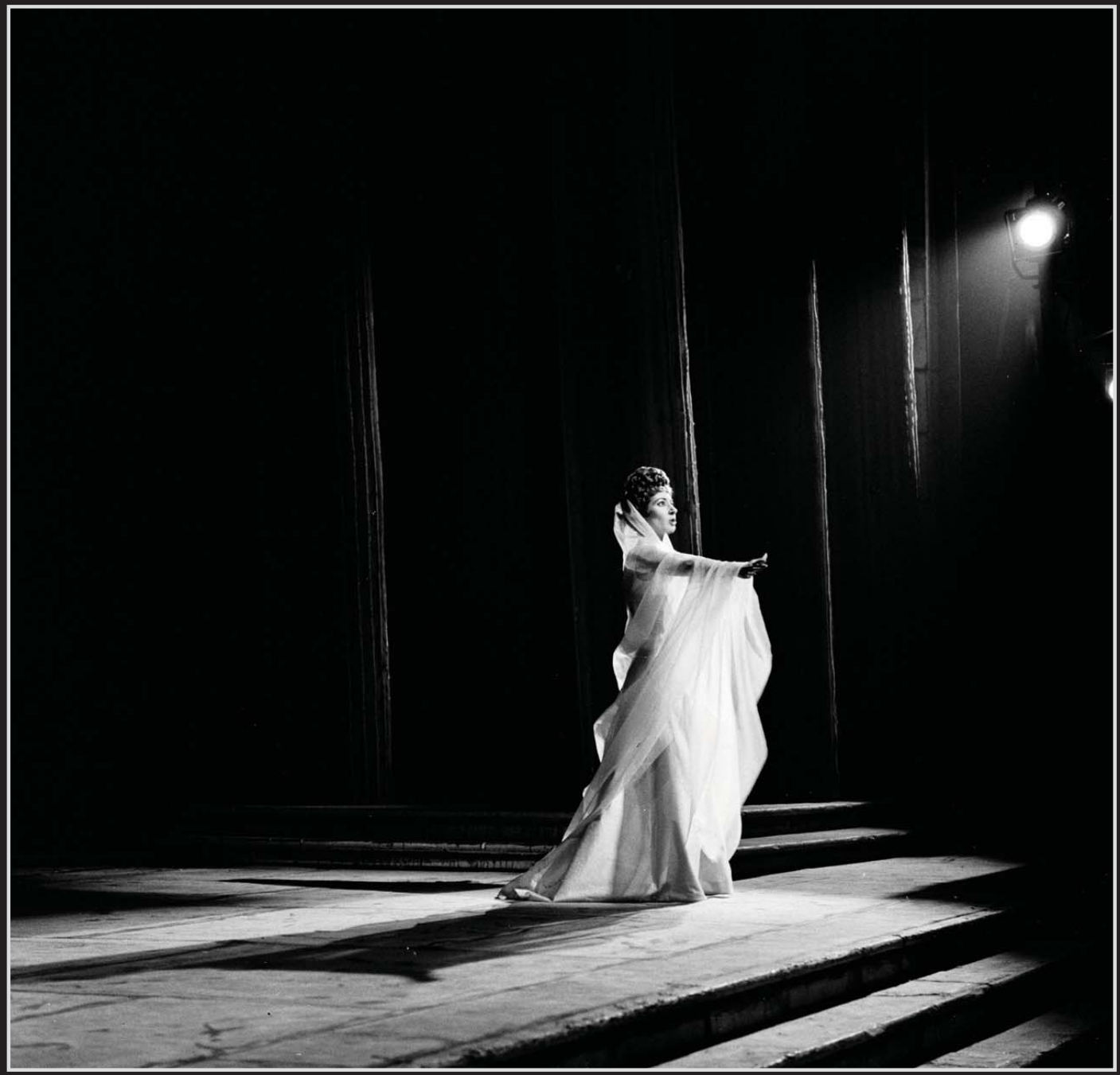
Mercoledi 7 dicembre 1960, alle ore 21, Serata di Gala per l'apertura della Stagione, recitava il manifesto della Scala: l'onore dell'inaugurazione della stagione attribuito a questo *Poliuto* coronava la carriera milanese di Maria Callas per la sesta volta in un decennio. L'allestimento fu acclamato, oltre che dal pubblico e dalla critica, da uno spettatore d'eccezione, Herbert von Karajan il quale, inizialmente incredulo e persuaso che si trattasse di scenografie tridimensionali, non lesinò elogi alle prodigiose scenografie *trompe-l'œil* di Nicola Benois ("Vienna e Salisburgo si rovinano per costruire letteralmente quello che voi ottenete con queste meravigliose tele dipinte!"). *Poliuto* segnava il ritorno della Callas alla Scala dopo due anni e mezzo di assenza. Sarebbe stato un ritorno purtroppo momentaneo: dopo le sei rappresentazioni del *Poliuto* con la direzione di Antonino Votto e Antonio Tonini (con il quale la Callas effettuò per la EMI, a Londra nel 1960–62, delle registrazioni personali di prova destinate, dal punto di vista psicologico e tecnico, a permetterle di stabilizzare la voce e lottare contro un vibrato all'epoca accentuato da gravi problemi di sinusite), la cantante non sarebbe più ricomparsa alla Scala se non nella *Medea* di Cherubini l'11, 14 e 20 dicembre 1961, il 29 maggio e il 3 giugno 1962, per l'ultima rappresentazione scaligera.

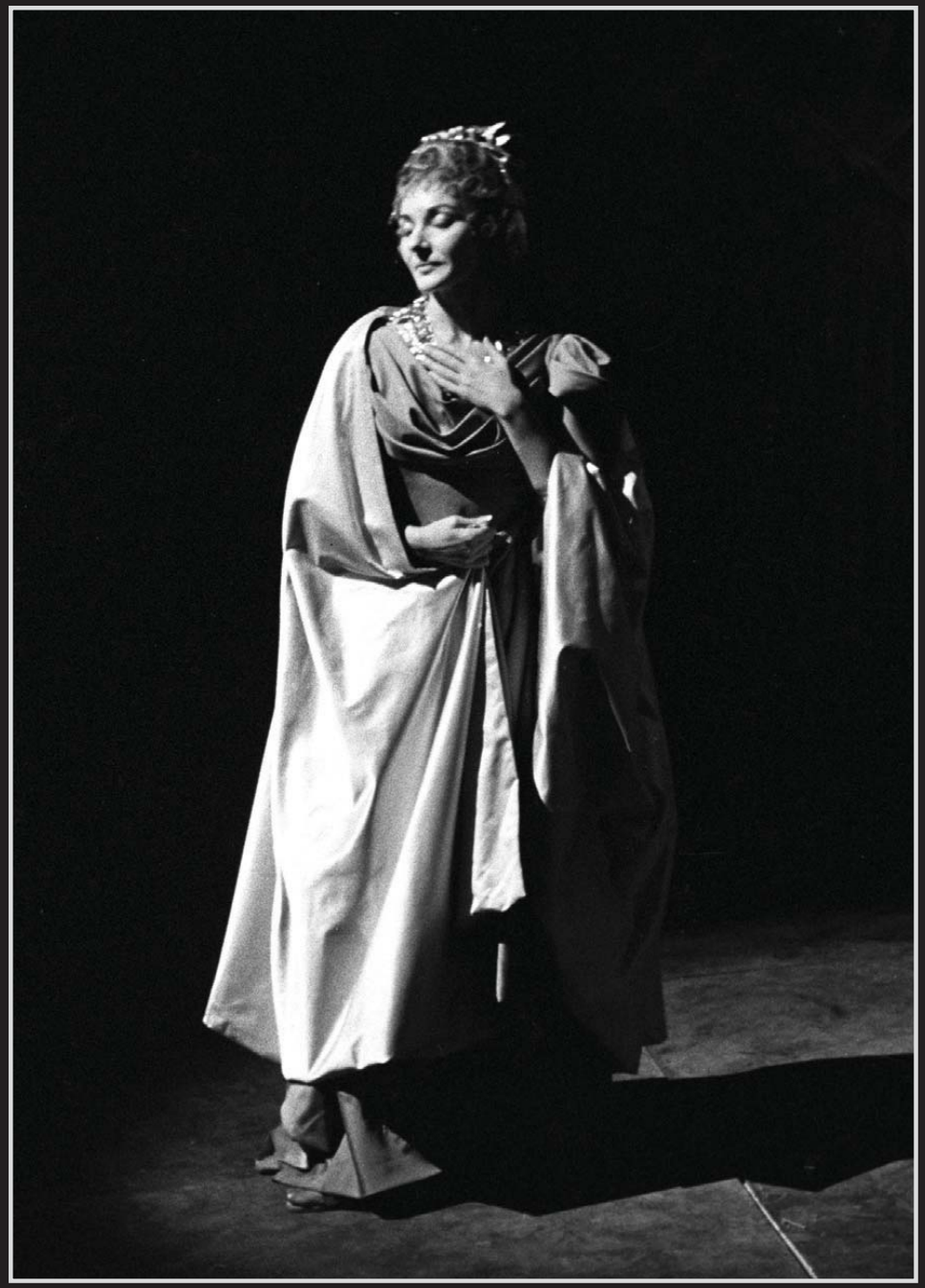
Poliuto le avrebbe fatto incontrare ancora una volta Luchino Visconti. La loro eccezionale collaborazione alla Scala era iniziata, all'apertura della stagione 54–55, con un'altra opera creata in francese e ambientata nell'antica Roma: *La Vestale* di Spontini (1807), già con Franco Corelli (Licinio). Il 1958 aveva visto chiudersi le porte del Met di New York (dopo *Traviata*, *Lucia di Lammermoor* e *Tosca* in febbraio–marzo) e della Scala (alla fine della sua prima interpretazione di Imogene nel *Pirata* di Bellini, in maggio), mentre veniva rinviato (in realtà annullato) della Callas a San Francisco. Questo periodo confuso corrisponde naturalmente all'incontro con Aristotele Onassis (1906–75) e alla futura separazione dal marito Giovanni Battista Meneghini ma, soprattutto, a un momento di vero spossamento, dovuto alle ripercussioni di un decennio particolarmente intenso per la cantante dal punto di vista teatrale e discografico. La sua voce esigeva maggiori cure (il contratto con il Met fu rotto quando la cantante rifiutò di alternare Violetta e Lady Macbeth, dicendo senza mezzi termini che non era più in condizione di farlo, mentre avrebbe potuto cantare benissimo prima l'una e poi l'altra opera), mentre la donna di mondo, con un fisico ormai snello e di eleganza incomparabile, voleva vivere fino in fondo la sua giovinezza: per quanto si avvicinasse alla fine della sua carriera, la Callas non aveva neanche quarant'anni.

Il 1959 fu dedicato ai concerti, con apparizioni teatrali solo in *Medea* a Londra (giugno), *Lucia* e *Medea* a Dallas (novembre): tra quest'ultima e la *Norma* di Epidauro (agosto 1960), ci fu il ritiro dalla vita musicale. In settembre la cantante ritrovava in studio Serafin e Corelli per la seconda registrazione integrale di *Norma* con la EMI, seguita da *Poliuto*. Visconti aveva appena firmato l'allestimento di un dramma di Giovanni Testori, *L'Arialda*, che fu subito censurato: in segno di protesta, il regista annullò tutti i suoi

impegni in Italia, rompendo il 16 novembre con La Scala che lo sostituì con Herbert Graf. Questa defezione, secondo Nicola Benois, danneggiò la produzione: la Callas avrebbe voluto essere guidata e incoraggiata per il suo ritorno alla Scala. Tutto comunque andò magnificamente, con una disciplina armoniosa. Paolina offrì alla cantante numerose occasioni di rivelare la sua grande musicalità e le sua qualità di attrice tragica, ma quest'ultima interpretazione l'obbligò a condividere la gloria dell'inaugurazione di una stagione con Franco Corelli (*Poliuto* rimane un'opera "da tenore"), cosa accettata di buon grado, senza cercare di imporsi al di là della realtà musicale del proprio ruolo, pur accentrando su di sé l'attenzione con la sola presenza. La voce naturalmente non aveva più il vigore di prima, ma la Callas seppe dimostrare nell'ambito di questi relativi "limiti", e senza mai forzare, cosa riuscisse a fare una vera musicista. Ascoltando più tardi questa registrazione dal vivo, Corelli si chiese: "Esiste oggi un soprano come Maria?".

MICHEL ROUBINET
Traduzione: Manuela Guastella





TOSCA

When Callas returned to London early in 1964 to sing Tosca, she had not appeared in opera for 18 months; even then it had been for two performances only, at La Scala, of Cherubini's *Medea*, which in turn had been the only opera she had sung during the whole of 1961. There had been two other operas in 1960, three in 1959, and from time to time a much-heralded concert or concert tour would remind the world that she had not retired. And yet it looked very much like it; and in 1963 she was only 40.

The excitement, therefore, was great — everywhere, it appears, except in the Covent Garden Boardroom. In Montague Haltrecht's excellent book on Sir David Webster (*The Quiet Showman*, 1975) he tells how Webster himself, as General Administrator, was overjoyed that Callas had agreed to sing and that *Tosca* had been settled as the opera for her return (she had not yet sung it in London), but when he came to tell the Board of his great coup the absence of enthusiasm was deafening. "And he wasn't really surprised. He carefully gauged the reaction when he told them that she'd only do it if it was *now*. He sensed that there were one or two present who would have been happy if it was *never.*" It was an interesting situation which might now be found incredible but makes sense if one can recall how opinion was divided at the time.

Webster remained firm in his conviction: Callas was the greatest operatic artist of the age and her agreement at this point in her career to sing once more at his opera house would always rank among the supreme prizes of his directorship. But those who were not so certain reflected that her voice had for some years been deteriorating and that nobody knew what its present condition might be. Her private life was a mess and had jeopardised her professional career. She brought publicity of the wrong kind and, in the view of many, attracted the wrong kind of audience (in the event, *The Times* complained of "the noisy, vulgar, artificial, vacuous philistinism of a hyper-typical Callas first-night audience"). It is quite probable that the same people who were un-elated by the prospect of Callas's return would also have been hardly overjoyed at the thought of a new production of *Tosca*.

As it happened, *Tosca* was a triumph. Zeffirelli's production (which has done good service to this day) brought freshness while also fulfilling more traditional expectations. Carlo Felice Cillario proved to be a sympathetic conductor, sensitive to the needs and intentions of his singers. In Tito Gobbi they had the great Scarpia to match the great Tosca. And, although his part in the success is generally overlooked, Renato Cioni was a worthy Cavaradossi, incisive of tone, nobly Roman of profile, ardent in his convictions. *The Sunday Telegraph*'s critic, John Warrack, wrote: "In sum, this was one of those precious occasions when the disparate parts of opera mysteriously fuse into the total experience we always await and of which we are almost as often disappointed … When it occurs with the two greatest singing-actors of the day under the aegis of a great producer, the occasion is indeed one to treasure."

To the relief of many, and the confounding of her critics, Callas was in good voice and sang in all six scheduled performances plus an extra Act II for television. Each of the leading newspapers carried reviews which caught particular details. One recalled the spoken "Quanto?" in Act II, another "a teasing sense of humour in the scene

with the blue-eyed Magdalene", "the utter tiredness in every line of her body" as Scarpia writes out the safe-conduct note, and (Desmond Shawe-Taylor in *The Sunday Times*) a sense that "the killing of Scarpia has never seemed more sudden, surprising, uncertain; till the very last moment, we felt, she might never have done it".

These, rather than moments of the *sung* performance, were what the critics recorded. But now we have the record itself, and the perspective is different. We still "see" an acted performance, but it comes through the hearing. Now we catch at the sensuously caressed enticements ("Dai boschi, dai roveti") of the Love duet, the heartbreak in "Ed io venivo a lui tutta dogliosa" and in the last Act the infinite tenderness of "Gli occhi ti chiuderò con mille baci". Callas was no doubt in a class of her own as far as her stage-acting was concerned. In another sense, she was an opera-singer in the great tradition, for, like all the truly great ones, she also acted with her voice.

JOHN B. STEANE

Tosca fut sans doute le rôle le plus paradoxal de Maria Callas. Ni son préféré ni celui qui occupe la première place dans son vaste répertoire, mais néanmoins celui qui ouvrit et referma son parcours lyrique italien, de même qu'il demeure, pour le grand public, l'un des rôles auxquels l'image, le disque et même le film l'ont à jamais associée.

Tosca fut en effet le premier rôle italien professionnel de Maria Callas. Si elle avait chanté Santuzza et le rôle-titre de *Suor Angelica*, Tosca marqua en août–septembre 1942 son premier grand succès dans un véritable premier rôle. À l'époque, la jeune Maria Kaloyeropoulou — dix-huit ans —, faisait déjà partie de la troupe de l'Opéra National, lequel montait *Tosca* pour la première fois. Cette production de temps de guerre, tandis qu'Allemands et Italiens occupaient Athènes, disposait de deux distributions : l'une chantait en grec, l'autre en italien (respectivement quinze et trois représentations données dans le théâtre de plein air de la place Klafthmonos, cf. *La Callas inconnue*, Nicolas Petsalis-Diomidis, Plon, 2002), la future diva appartenant à l'une et l'autre. C'est également en Floria Tosca que Maria Callas, le 5 juillet 1965 au Covent Garden de Londres, au terme d'une carrière non pas courte mais indéniablement écourtée (elle allait avoir quarante-deux ans), devait paraître pour la dernière fois dans une production scénique. Dans la galerie de portraits hantée par la Callas, Tosca fait figure de salutaire contrepoids, rééquilibrant les forces en présence, héroïnes soumises s'opposant aux figures rebelles. Callas était à son zénith dans les rôles de victimes consentantes, actives même (Norma, Violetta). Soumission au destin, sacrifice extatique. En regard de ces sublimes « perdantes », Médée (aussi proche de Callas que Norma) et Tosca personnifient une résistance viscérale : elles se révoltent jusqu'à commettre l'irréparable, la mort ayant pour elles un tout autre sens. Callas affirmait ne pas aimer Tosca, qui ne pouvait que la troubler, même positivement, dans son approche de la vie. Sur le plan éthique, Callas aurait dû, sans doute, achever sa carrière en Norma, lors de l'ultime représentation parisienne de 1965, interrompue et renforçant ainsi l'image de la victime désignée. Or le destin voulut qu'après Norma, Callas rechante Tosca, juste une fois, avant de quitter la scène à jamais. Comme pour se retirer non pas dans la soumission, même sublimée, mais en conquérante, libre, jusqu'à un certain point, de son propre destin.

Après Athènes, Tosca ne devait reparaître qu'irrégulièrement : à Mexico, Rio de Janeiro et en Italie en 1950–1952, puis à Gênes en 1954, également à New York en 1956 et 1958 sous la direction de son compatriote Dimitri Mitropoulos. Jamais Callas ne chanta Tosca à la Scala de Milan, bien que l'un de ses enregistrements les plus justement célèbres ait été réalisé, en 1953 et sous la baguette de Victor de Sabata, avec l'illustre théâtre, Giuseppe di Stefano chantant Cavaradossi et Tito Gobbi le baron Scarpia. L'année même où elle rompait avec New York, Callas faisait, le 19 décembre 1958, ses débuts à Paris lors d'une soirée demeurée unique dans sa carrière : une partie concert, l'autre scénique avec l'Acte II de *Tosca* — première rencontre au théâtre, étourdissante, avec le Scarpia de Gobbi. Au tournant des années soixante, Callas ralentit peu à peu ses activités scéniques, se retirant même provisoirement à l'issue de ce qui devait être néanmoins sa dernière apparition à la Scala de Milan, le 3 juin 1962 en Médée. Seul Franco Zeffirelli parvint à la convaincre, presque deux ans plus tard, de revenir au théâtre. Leur collaboration avait débuté en 1955 à la Scala avec *Il turco in Italia* de Rossini. Pour le premier rôle comique de la Callas, Zeffirelli avait réussi à faire entrer la tragédienne dans le jeu de la *Commedia dell'arte* et du théâtre napolitain. S'ils s'étaient retrouvés à Dallas à l'automne 1958 pour *La traviata*, il fallut attendre 1964 pour que leur collaboration reprenne, à l'occasion du grand retour — éphémère — de la Callas sur scène. Il s'agissait en fait de deux productions, toutes deux confiées à Zeffirelli, que Londres et Paris devaient échanger : *Tosca* à Covent Garden, *Norma* au Palais Garnier.

Ainsi Callas retrouva-t-elle Tosca en janvier et février 1964 à Londres — l'Acte II fut de nouveau filmé, le 9 février (EMI) —, puis en février et mars 1965 à Paris. On sait que seul Paris eut l'honneur d'entendre, en 1964 et 1965, ses dernières représentations de Norma, l'état de santé de la Callas ne lui ayant pas permis de reprendre ce rôle écrasant à Londres, où elle acheva donc sa carrière en Tosca le 5 juillet 1965, sous la direction de Georges Prêtre. Entre-temps, en mars 1965 et au terme de presque sept années d'absence, Callas avait chanté deux Tosca au Metropolitan Opera de New York, sous la direction de Fausto Cleva, ultimes prestations dans sa ville natale. Le fidèle et grandiose Tito Gobbi (1913–1984), pour la première fois en version intégrale scénique à ses côtés, fut alors son unique Scarpia, Cavaradossi étant chanté à Londres et Paris par Renato Cioni (1929–2014), à New York par Franco Corelli et Richard Tucker. S'il est vain de comparer la direction de Victor de Sabata, d'une grandeur et d'une subtilité uniques, à celle, plus globale mais efficace, du chef argentin naturalisé italien Carlo Felice Cillario (1915–2007), l'approfondissement du travail en studio (pour une vie théâtrale magistrale) et l'urgence d'une représentation scénique divergeant à bien des égards, la vie et la flamme dont témoignent les différentes représentations londoniennes de 1964 n'en sont pas moins saisissantes. La voix de Callas n'a plus, incontestablement, ni l'ampleur ni la fermeté de ses grandes années (elle sera d'autant plus fragilisée à New York que la pression médiatique touchera à l'hystérie), mais elle n'en sonne pas moins libre, souple et théâtralement conquérante, la moindre inflexion, notes et mots intimement mêlés, prenant une dimension dramatique et poétique musicalement envoûtante, rehaussée par les fabuleux et nombreux témoignages

photographiques de cette production. Quelque vingt-cinq années après ses débuts professionnels, Maria Callas offrait une leçon de théâtre musical vivant à un public comblé et reconnaissant, se retirant ensuite à jamais pour occuper une place demeurée inégalée dans la mémoire du chant et de l'opéra.

MICHEL ROUBINET

Als Maria Callas Anfang 1964 nach London zurückkehrte, um die Tosca zu singen, hatte sie seit 18 Monaten nicht mehr auf der Opernbühne gestanden. Und damals hatte sie auch lediglich zwei Aufführungen der *Medea* von Luigi Cherubini an der Mailänder Scala gegeben, die wiederum die einzige Oper gewesen war, in der sie sich während des Jahres 1961 hatte hören lassen. 1960 hatte man sie in zwei, 1959 in drei Opern erleben können; ansonsten wurde die Welt durch die großen Ankündigungen eines Konzertes oder einer Konzerttournee daran erinnert, dass sich die Künstlerin noch nicht zur Ruhe gesetzt hatte. Gleichwohl sah es ganz so aus, und sie war 1963 gerade einmal 40 Jahre alt.

Offenbar und ganz natürlich war die Spannung groß — nur nicht beim Vorstand des Royal Opera House, Covent Garden, wie wir aus Montague Haltrechts exzellentem Buch über Sir David Webster (*The Quiet Showman*, 1975) erfahren: Der Autor erzählt darin, dass Generaldirektor Webster vor Freude völlig aus dem Häuschen war, als Maria Callas ihr Erscheinen zugesagt hatte und ausgerechnet *Tosca* für ihr „Comeback" anberaumt worden war — denn sie hatte dieses Werk bis dahin noch nie in London gesungen. Doch als Webster dem Vorstand von seinem großen Coup berichtete, war der Mangel an Begeisterung ohrenbetäubend, „und er war nicht wirklich überrascht. Als er die Mitteilung machte, dass sie kommen würde, wenn es *jetzt* geschähe, hatte er die Reaktion genau abgeschätzt. Er fühlte, dass unter den Anwesenden ein oder zwei Personen waren, die glücklich gewesen wären, wenn es sich *nie* ereignet hätte." Es war eine interessante Situation, die uns heute zwar unglaublich erscheinen mag, die aber damals, vor dem Hintergrund weit auseinandergehender Meinungen, durchaus verständlich erscheint.

Webster ließ sich jedoch nicht beirren: Er war fest davon überzeugt, dass Maria Callas die größte Operndarstellerin der Zeit war und dass er mit ihrer Zusage, noch einmal im Opernhaus zu singen, eine der höchsten Auszeichnungen seines Direktorats erringen würde. Diejenigen, die weniger zuversichtlich waren, wiesen darauf hin, dass ihre Stimme schon seit langem nachgelassen habe und niemand wissen könne, in welchem Zustand sie gegenwärtig sei. Durch ihr chaotisches Privatleben hatte sie ihre berufliche Karriere aufs Spiel gesetzt; sie sorgte für eine falsche Art der Publicity und zog nach einer verbreiteten Ansicht auch ein falsches Publikum an (am Ende beklagte *The Times* die „lärmenden, vulgären, künstlichen und gedankenlosen Philister, die für eine Premiere der Callas so typisch waren"). Man kann sich gut vorstellen, dass dieselben Leute, auf die der Gedanke an die Rückkehr der Callas nicht eben erhebend wirkte, auch von dem Gedanken an eine neue *Tosca* nicht eben beglückt waren.

Doch es fügte sich, dass die *Tosca* ein Triumph wurde. Franco Zeffirelli brachte mit seiner neuen Inszenierung, die bis heute gute Dienste geleistet hat, einerseits frische Impulse, während er andererseits

auch die konservativeren Erwartungen erfüllte. Carlo Felice Cillario zeigte sich als einer jener einfühlsamen Dirigenten, die genau spüren, was die Sänger brauchen und wollen. Mit Tito Gobbi gab es einen großartigen Scarpia für eine großartige Tosca. Und Renato Cioni, dessen Anteil an dem Erfolg gemeinhin übersehen wird, war ein würdiger Cavaradossi von ausdrucksvollem Ton, glühenden Überzeugungen und edlem römischen Profil. John Warrack, der Kritiker des *Sunday Telegraph*, schrieb: „Alles in allem war das eine jener seltenen Gelegenheiten, bei denen die verschiedenen Partien der Oper auf geheimnisvolle Weise zu einem Gesamterlebnis verschmelzen, das wir immer wieder erwarten und auf das wir in den meisten Fällen vergeblich hoffen ... Wenn sich das mit den zwei größten Sänger-Schauspielern unserer Zeit unter der Aegide eines großen Regisseurs ereignet, dann sollte man dieses Ereignis tatsächlich in höchstem Maße zu schätzen wissen".

Zur Erleichterung vieler Menschen und zur Beschämung ihrer Kritiker war Maria Callas bei guter Stimme. Sie sang alle sechs geplanten Vorstellungen und zudem den zweiten Akt für eine Fernsehaufzeichnung. Alle großen Zeitungen hoben in ihren Besprechungen besondere Details der Aufführungen hervor. Ein Rezensent hob vor allem das gesprochene „Quanto?" des zweiten Akts hervor, ein anderer den „neckischen Sinn für Humor in der Szene mit der blauäugigen Magdalena" und „die äußerste Müdigkeit in jeder Fiber ihres Körpers", während Scarpia den Passierschein ausstellt. Desmond Shawe-Taylor, der Mitarbeiter der *Sunday Times*, bemerkte schließlich, dass die „Ermordung Scarpias nie unvermittelter, überraschender und spontaner war; bis zum allerletzten Augenblick hatten wir den Eindruck, sie könnte es auch nicht tun".

Das waren die Momente, die die Kritiker noch vor den gesanglichen Ereignissen registrierten. Doch jetzt haben wir ja auch die Aufnahme, und da ist die Perspektive ganz anders. Wir „sehen" noch immer die szenische Aufführung, doch sie entsteht in uns dadurch, dass wir sie hören. Jetzt greifen wir nach den sinnlich-verführerischen Liebkosungen des Liebesduetts („Dai boschi, dai roveti"), nach der Verzweiflung des „Ed io venivo a lui tutta dogliosa" und der unendlichen Zärtlichkeit des „Gli occhi ti chiuderò con mille baci" aus dem letzten Akt. Maria Callas spielte ganz einfach in einer eigenen Klasse, was ihre Bühnendarstellungen anbelangt. Andererseits stand sie als Opernsängerin in einer großen Tradition, denn wie alle wirklich Großen agierte sie auch mit ihrer Stimme.

JOHN B. STEANE
Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

Tosca rappresenta senza dubbio il ruolo più paradossale di Maria Callas: non fu il suo preferito né il più importante nel suo vasto repertorio, ma aprì e chiuse il suo percorso lirico italiano, tanto da rimanere, per il gran pubblico, per sempre inseparabile dalla sua immagine, dalle registrazioni e dai filmati.

Tosca fu in realtà il primo ruolo italiano da professionista di Maria Callas, che aveva già cantato Santuzza e il ruolo di protagonista di *Suor Angelica*; Tosca però segnò nell'agosto–settembre 1942 il suo primo grande successo in un ruolo importante. All'epoca diciottenne, Maria Kalogeropoulou faceva già parte della troupe del Teatro Nazionale, che allestiva *Tosca*

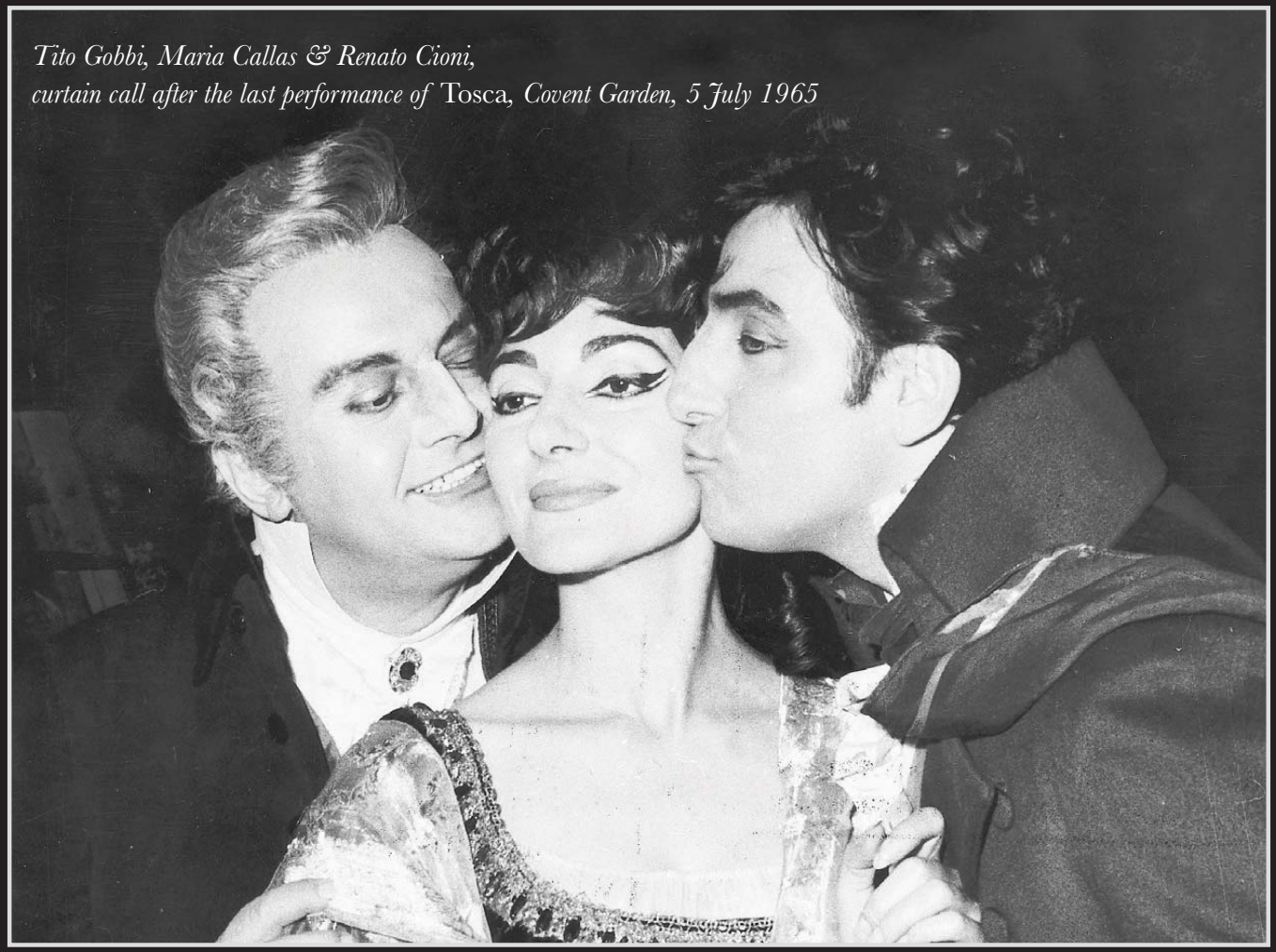
per la prima volta. La produzione del periodo bellico, durante l'occupazione di Atene da parte delle truppe italo-tedesche, aveva due cast, che si esibivano uno in greco e l'altro in italiano (rispettivamente 15 e 3 rappresentazioni allestite nel teatro all'aria aperta della piazza Klafthmonos, cfr. *La Callas inconnue*, Nicolas Petsalis-Diomidis, Plon, 2002), e la futura diva fece parte di entrambi. Sempre nel ruolo di Floria Tosca, Maria Callas sarebbe comparsa per l'ultima volta in un allestimento teatrale il 5 luglio 1965 al Covent Garden di Londra, al termine di una carriera non breve ma innegabilmente ridotta (e alle soglie del quarantaduesimo compleanno). Nella galleria dei ruoli interpretati, Tosca rappresenta un salutare contrappeso, ristabilendo l'equilibrio tra eroine sottomesse e personaggi ribelli. La Callas era insuperabile nei ruoli di vittima docile, addirittura consenziente (Norma, Violetta), sottomessa al destino e disposta a sacrificarsi. Rispetto a queste sublimi "sconfitte", Medea (vicina quanto Norma alla Callas) e Tosca manifestano una viscerale resistenza: si ribellano fino all'ultimo, perché la morte per loro ha un senso completamente diverso. La Callas diceva di non amare Tosca, che poteva solo turbarla, anche nel senso positivo, nel suo modo di affrontare la vita. Dal punto di vista etico la cantante avrebbe indubbiamente dovuto concludere la sua carriera nel ruolo di Norma, all'ultima rappresentazione parigina del 1965 che venne interrotta, cementando così l'immagine della vittima designata. Il destino volle invece che, dopo Norma, interpretasse nuovamente Tosca solo una volta, prima di abbandonare la scena per sempre, come per ritirarsi non in segno di sottomissione, anche se sublimata, ma da padrona del suo destino, libera, fino a un certo punto.

Dopo Atene, Tosca sarebbe ricomparsa solo saltuariamente a Città del Messico, a Rio de Janeiro e in Italia nel 1950–52, poi a Genova nel 1954, e anche a New York nel 1956 e 1958 con la direzione del compatriota Dimitri Mitropoulos. La Callas non cantò mai il ruolo alla Scala di Milano, anche se una delle sue registrazioni più giustamente celebri fu effettuata con l'illustre istituzione teatrale nel 1953 per la direzione di Victor de Sabata, accanto al Cavaradossi di Giuseppe di Stefano e al barone Scarpia di Tito Gobbi. Nello stesso anno in cui interrompeva i rapporti con New York, la Callas esordiva a Parigi il 19 dicembre 1958, in una serata rimasta unica nella sua carriera, in parte concerto, in parte in forma teatrale, con l'Atto II della *Tosca,* primo strabiliante incontro teatrale con lo Scarpia di Gobbi. All'inizio degli anni Sessanta, la Callas allentò gradualmente le sue attività teatrali e si ritirò addirittura, provvisoriamente, a conclusione di quella che sarebbe comunque stata la sua ultima apparizione alla Scala di Milano, il 3 giugno 1962, nelle vesti di Medea. Solo Franco Zeffirelli riuscì a convincerla a ritornare sulle scene, quasi due anni dopo. L'avvio della loro collaborazione risale al 1955, alla Scala, con *Il turco in Italia* di Rossini. Per il primo ruolo comico della Callas, Zeffirelli era riuscito a presentare all'attrice tragica la Commedia dell'arte e il teatro napoletano. Si ritrovarono a Dallas nell'autunno 1958 per *La traviata*, ma fu necessario attendere il 1964 per la ripresa della loro collaborazione, in occasione della grande ed effimera rentrée teatrale della cantante. Si trattava infatti di due allestimenti, entrambi affidati a Zeffirelli, che Londra e Parigi si sarebbero scambiati: *Tosca* al Covent Garden, *Norma* al Palais Garnier.

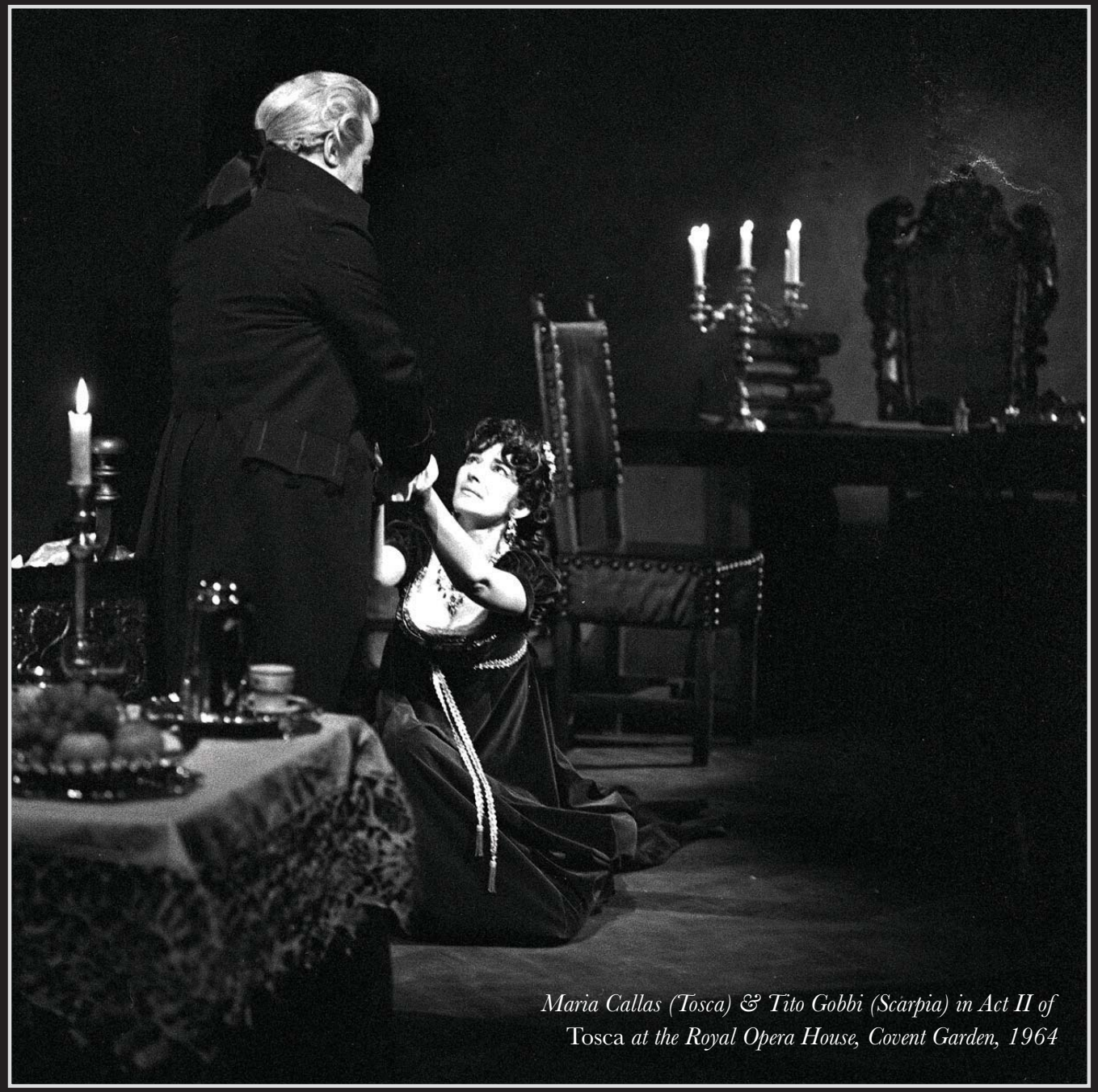
Così la Callas ritrovò Tosca nel gennaio e febbraio 1964 a Londra (con una nuova ripresa televisiva dell'Atto

Il il 9 febbraio per la EMI), poi in febbraio e marzo 1965 a Parigi. Si sa che solo Parigi ebbe l'onore di ascoltare, nel 1964 e 1965, le ultime interpretazioni di Norma, in quanto lo stato di salute della cantante non le aveva permesso di riprendere questo ruolo enormemente impegnativo a Londra, dove comunque avrebbe concluso la sua carriera con Tosca il 5 luglio 1965, sotto la direzione di Georges Prêtre. Nel frattempo, nel marzo 1965 e dopo circa sette anni di assenza, la Callas aveva cantato due volte Tosca alla Metropolitan Opera di New York, con la direzione di Fausto Cleva, ultime prestazioni nella sua città di nascita. Il fedele e grandissimo Tito Gobbi (1913–84), per la prima volta al suo fianco nella versione teatrale integrale, fu allora il suo unico Scarpia, mentre Cavaradossi fu interpretato a Londra e Parigi da Renato Cioni (1929–2014), a New York da Franco Corelli e Richard Tucker. Se è inutile paragonare la direzione di Victor de Sabata, unica per potenza e raffinatezza, a quella più globale ma efficace del direttore italo-argentino Carlo Felice Cillario (1915–2007), l'approfondimento del lavoro in studio (per una magistrale vita teatrale) e l'urgenza di un'interpretazione scenica divergente per molti versi, la vitalità e il calore testimoniati dalle diverse rappresentazioni londinesi del 1964 non sono meno sorprendenti. La voce della Callas non ha più decisamente né la portata né la fermezza degli anni d'oro (e sarà ancora più fragile a New York quando la pressione mediatica raggiungerà l'isterismo), ma non sembra meno libera, elastica e avvincente dal punto di vista teatrale: la minima inflessione, fatta di note e parole strettamente intrecciate, assume una dimensione drammatica e poetica affascinante dal punto di vista musicale, ravvivata dalle numerose e splendide testimonianze fotografiche di questa produzione. A venticinque anni di distanza dal suo esordio professionale, Maria Callas offriva una lezione di teatro musicale vivo a un pubblico felice e riconoscente, ritirandosi poi per sempre, per occupare un posto rimasto ineguagliato nella memoria del canto e del melodramma.

MICHEL ROUBINET
Traduzione: Manuela Guastella



Tito Gobbi, Maria Callas & Renato Cioni,
curtain call after the last performance of Tosca, *Covent Garden, 5 July 1965*



Maria Callas (Tosca) & Tito Gobbi (Scarpia) in Act II of
Tosca *at the Royal Opera House, Covent Garden, 1964*

WITH THANKS

Mastering: Christophe Hénault, Studio Art et Son.
Special thanks to Isabelle Davy, Studio Circé.

Analogue tapes from Collection Oscar Costellacci / Tom Volf

LPs from collections of *Médiathèque Musicale Mahler, Discothèque de Radio France* and *EMI Archive Trust.*
Special thanks to Alena Parthonnaud, Virginie Vincienne, Joanna Hughes and Gary Pietronave.

Thanks to Tony Locantro, Rolf Gertler and Agnès Kaloun.

Warner Classics wishes to warmly thank the members of the Estate of Maria Callas for their help and involvement: Mrs. Vasiliki Papagiannopoulou, Mr. Panagiotis Michalolias, Mrs. Angelika Papagiannopoulou, Mrs. Dimitra Papagiannopoulou, and Mr. Nikos Michalolias.

IMPRINT | IMPRESSUM | MENTIONS LÉGALES

Remastered Ⓟ 2017 Parlophone Records Ltd, a Warner Music Group Company.

Copyright © 2017 Parlophone Records Ltd, a Warner Music Group Company.
Published by / Veröffentlicht von / Publié par Warner Classics

Graphic design / Gestaltung / Conception graphique
Paul Spencer, White Label Productions Limited

Text co-ordination / Textkoordination / Coordination des textes
Ray Granlund, White Label Productions Limited

Image research / Bildrecherche / Recherche iconographique
Will Toll, White Label Productions Limited

All rights reserved / Alle Rechte vorbehalten / Tous droits réservés
Reproduction forbidden / Nachdruck verboten / Reproduction interdite

PHOTO CREDITS

Erio Piccagliani © Teatro alla Scala (pp.2, 82, 91, 92, 100, 101, 102, 111, 112, 120, 121, 122, 130, 131, 132, 140, 141, 149, 150, 158, 159, 160, 168, 169, 192, 200 & 201); Archivio Maria Callas — Fondazione Progetto Marzotto (pp.22 & 31); © Archivio Foto Locchi (pp.32, 41 & 61); Maria Callas dressing for *Aida*, Teatro alla Scala, Milan, April 1950 — Erio Piccagliani, from Frank Abe's photographic collection, courtesy of the Maria Callas International Club (p.42); Trifoto, Verona, from Frank Abe's photographic collection, courtesy of the Maria Callas International Club (p.51); Roger Wood / Royal Opera House / ArenaPAL (pp.72 & 80); David Sim / ArenaPAL (p.81); Maria Callas (Lucia) in the 1954 production of *Lucia di Lammermoor* at the Teatro alla Scala, Milan, 1954 — Erio Piccagliani © Teatro alla Scala (p.142); Maria Callas (Violetta) in the 1958 production of *La traviata* at the Royal Opera House, Covent Garden — © Houston Rogers / Victoria and Albert Museum, London (p.170); Maria Callas (Imogene) in the 1958 production of *Il pirata* at the Teatro alla Scala, Milan — Erio Piccagliani © Teatro alla Scala (pp.182 & 191); Reg Wilson / Warner Classics (p.202); Mirrorpix (p.210); © Houston Rogers / Victoria and Albert Museum, London (p.211); Ullstein Bild / ArenaPAL (p.215)

Every effort has been made to trace the copyright holders of all images within this set. Warner Classics apologise for any errors or omissions and would be grateful if notified of any corrections that should be incorporated in future reprints or editions of this set.

Maria Callas acknowledging applause after a concert at the Musikhalle, Hamburg, 1959